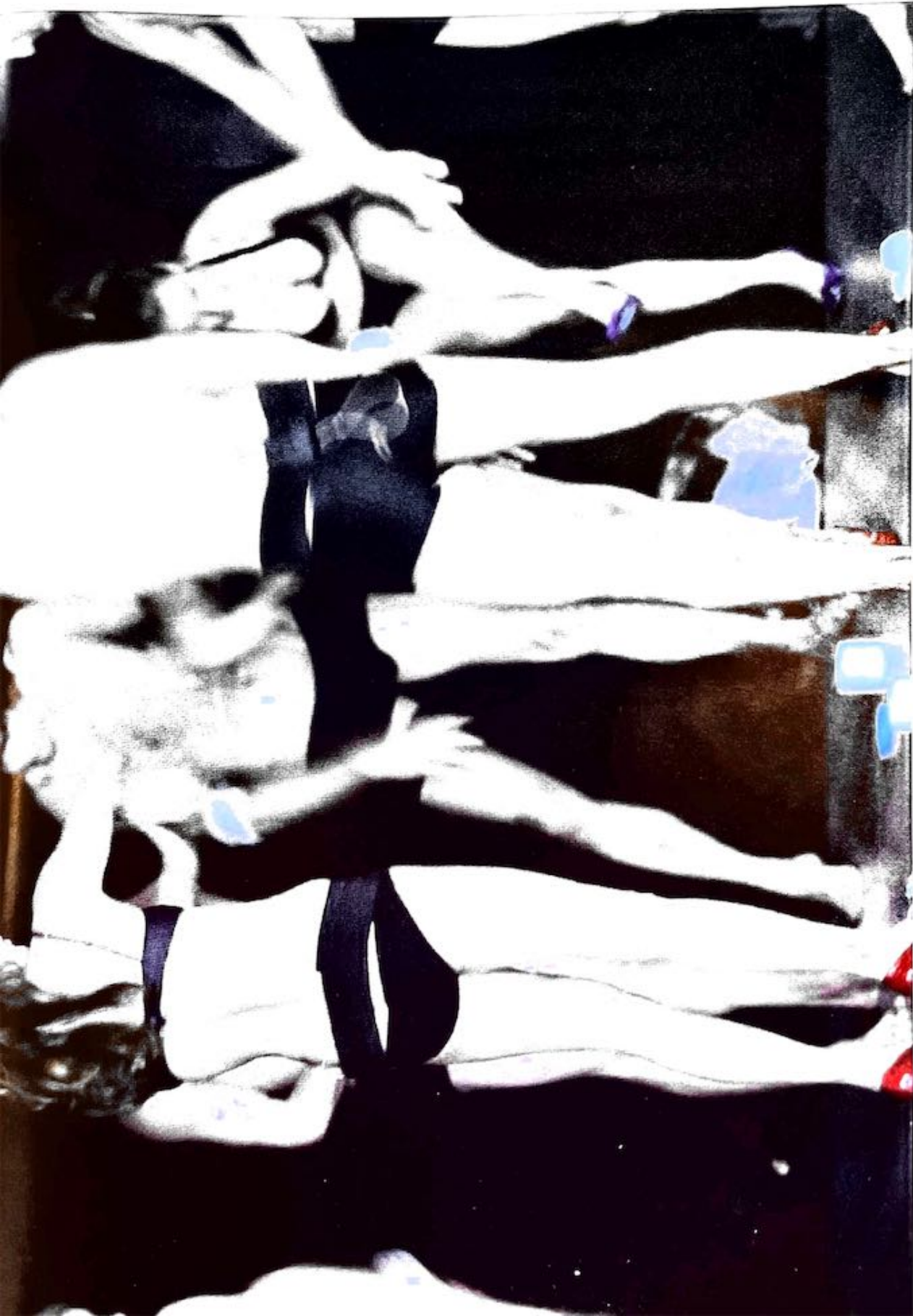


Tom Blokdijk  
**Een dialoog van beelden**

Een portret van Toneelgroep Oostpool  
November 2011



Tom Blokdijk  
**Een dialoog van beelden**

Een portret van Toneelgroep Oostpool  
November 2011

## Inleiding

Een vliegende start, dat had het nieuwe Toneelgroep Oostpool: dat van huisregisseurs Marcus Azzini en Erik Whien onder artistieke leiding van dramaturg Rob Klinkenberg. Dat bleek allereerst uit de steeds enthousiaster wordende reacties van pers en publiek. Vervolgens werd *Van de brug af gezien* voor Het Theaterfestival geselecteerd, waarbij de jury in haar rapport vermeldde dat het moeilijk kiezen was tussen die voorstelling en twee eerdere van Toneelgroep Oostpool: *Wachten op Godot* en *Orlando*. En tenslotte werd Ali Ben Horsting genomineerd voor de Louis d'Or en Maria Kraakman voor de Theo d'Or. Hij voor de rol van Eddie Carbone in *Van de brug af gezien* en zij voor de rol van *Orlando*. Zij kreeg hem. En dat voor een gezelschap met twee dertigers als vaste huisregisseur!

Het snelle succes betekent nog niet dat het voor iedereen helder was wat voor soort theater het nieuwe Toneelgroep Oostpool maakt. Zelfs het juryrapport van het Theaterfestival 2010 was er niet zo duidelijk in. Wat willen de theatermakers van dit Toneelgroep Oostpool ons laten meemaken? Wat voor mensen zetten ze eigenlijk op het toneel? Hoe staan die in het leven? En in de samenleving? Wat willen ze en hoe vergaat het hen daarbij? En hoe geven deze theatermakers dat vorm? Welke stijlprincipes hanteren ze daarbij?

Om die vragen te beantwoorden is het zaak eerst op te sommen wie behalve Erik Whien en Marcus Azzini het nieuwe Toneelgroep Oostpool vormen. Om te beginnen natuurlijk de man die tot artistiek leider werd aangesteld en koos voor deze twee huisregisseurs: Rob Klinkenberg, een vijftiger. Hij was de dramaturg van het gezelschap en had als artistiek leider van regisseurswerkplaats FAct ervaring met het aantrekken en begeleiden van jong regietalent. Samen met de twee regisseurs vormde hij een klein vast acteursensemble: Lard Adrian, Joep van der Geest, Sanne den Hartogh, Ali Ben Horsting, Maria Kraakman, Kirsten Mulder en Stefan Rokebrand. Daarnaast was er ruimte voor een aantal gastacteurs, waarvan een aantal regelmatig zou terugkeren: Bram Coopmans, Bram van der Heijden, Janneke Remmers, Bas van Rijnsoever, Bianca van der Schoot. Om voorstellingen te maken voor en met jongeren werd Timothy de Gilde aangetrokken.

De ambities waren groot: het nieuwe Toneelgroep Oostpool gaf zichzelf de opdracht zes producties per jaar uit te brengen: twee voor de grote zaal, twee voor de kleine zaal, één voor de zomerfestivals en één met studenten van de Arnhemse toneelschool. Plus die jongerenproducties en de andere educatieprojecten.

Toen Marcus Azzini en Erik Whien in 2007 gevraagd werden om met ingang van 1 januari 2009 huisregisseur van Toneelgroep Oostpool te worden, hadden ze allebei al een staat van dienst en een zekere faam als regisseur, Azzini ook in de grote zaal.

## Wat voorafging – maar niet alles

Het is niet de bedoeling om ook dat vroege werk van Azzini en Whien te beschrijven, maar van allebei is er wel één karakteristiek voorbeeld te geven.

### *Narziss&Goldmund*

Begin 2007 bracht regisseur Erik Whien bij het Productiehuis van de Toneelschuur in Haarlem de voorstelling *Narziss&Goldmund* uit, naar het boek van Hermann Hesse. Whien wilde dat boek al jaren doen, gefascineerd als hij was door het verhaal van deze twee tegenpolen die zo op elkaar gesteld zijn: Narziss, de jonge, vergeestelijkte, Middeleeuwse monnik die even gemakkelijk mensen doorgrondt als de Griekse grammatica of de grondbeginselen van de theologie, de man van de rede dus; en Goldmund, leerling op de kloosterschool, begiftigd met een groot inlevingsvermogen en een grote fantasie, verlangend én in staat om zich met hart en lichaam over te geven aan anderen en alles waar zijn hart naar uitgaat, de man van de beleving dus, van het gevoel.

Goldmund wil óók monnik worden, net als de door hem bewonderde Narziss. Die houdt van zijn vriend, maar overtuigt hem ervan 'te worden wat hij is': hij moet volop gaan leven, alleen daardoor kan hij gelukkig worden, hij moet het klooster en dus ook Narziss daarom verlaten. Dat doet Goldmund dan ook: hij gaat een zwerfend bestaan leiden, van vrouw naar vrouw, iedere impuls onmiddellijk volgend. Bij het zien van een onovertroffen Mariabeeld worden zijn artistieke aandriften gewekt. Hij wil beeldhouwer worden, maar het leren van dat vak gaat niet samen met het zwerfend bestaan dat hij leidt. Voor zijn opleiding geeft hij dat op, maar hij blijft lijden onder het gemis. Nadat hij zijn meesterproef heeft afgelegd, trekt hij opnieuw de wijde wereld in. Als hij tenslotte Narziss weer ontmoet, intussen abt geworden, blijkt die te lijden onder zijn grote, 'verboden', want ook lichamelijke liefde voor Goldmund.

In zijn regie stelde Whien zich niet tevreden met het presenteren van deze tegenstellingen en dilemma's door het naspelen van dit verhaal, hij stelde ook de vraag of je een ander kunt worden dan je nu eenmaal bent. Als je een Narziss bent, kan je dan ooit een Goldmund worden? Of andersom? Hij voerde drie hedendaagse mannen ten tonele, die in een bibliotheek bij elkaar komen om dit boek na te spelen. De drie mannen (Lard Adrian, Bram Coopmans en Ali Ben Horsting) doen dat ieder om een andere reden, maar wat ze gemeen hebben is dat ze niet meer tevreden zijn met hoe ze zijn, dat ze anders willen worden. Hóe anders wordt je als toeschouwer niet expliciet verteld, maar je maakt dus de belangrijkste gebeurtenissen van het boek mee én je kijkt naar wat het met die drie mannen doet.

Kan een mens zich volop in het leven storten, zich aan ervaringen overgeven die zijn hele lichaam en zijn hele ziel aanspreken zonder dat angst of 'gezond verstand' hem tegenhouden? Is het mogelijk en bevredigend om een puur vergeestelijkt bestaan te leiden? Dat waren de vragen die Whien in deze voorstelling op tafel legde.

### *Pasolini*

In 2003 maakte Marcus Azzini bij theaterwerkplaats Het Gasthuis in Amsterdam *Pasolini*. Op het toneel stonden 'Stefan' en 'Joep', Stefan Rokebrand en Joep van der Geest, die vanaf 2009 allebei acteur zouden worden bij Toneelgroep Oostpool, waar de voorstelling hernomen werd. *Pasolini* gaat over het overschrijden van grenzen. In het begin bestoken Stefan en Joep de toeschouwers met zaken waarvan ze vinden dat je ze op het toneel niet kunt zeggen of doen, waarmee ze die dus zeggen. Ze doen dingen die ze nog nooit hebben gedaan of die eigenlijk te ver gaan: ze spreken individuele toeschouwers aan en stellen ze heel persoonlijke, intieme vragen, richten zich op één speciale toeschouwer en beschrijven hoe ze die ontmoeten, ermee op stap gaan en tenslotte met hem of haar boven op een gebouw seks hebben, ze lopen op echte glasscherven, ze drinken achter elkaar liters melk en verslinden een hele kip. Al deze – uit improvisaties voortgekomen – scènes worden doorschoten met uitspraken en gedichten van Pier Paolo Pasolini, de befaamde Italiaanse toneel-, roman- en scenarioschrijver, essayist en filmregisseur. De voorstelling is ontstaan uit fascinatie voor zijn werk, maar nog meer voor het bestaan dat deze grote kunstenaar leidde. Die vocht zijn hele leven tegen de corruptie en de hypocrisie van kerk en staat en tegen de onderdrukking van het individu door deze officiële instanties. Hij vocht voor de vrijheid: voor het onbeperkt lichamelijk genieten, voor het helemaal jezelf mogen zijn.

In deze voorstelling overschrijden Joep en Stefan dan ook de grenzen die de maatschappij een mens stelt, ze doen dingen die je van de gewone, nette burgers of de instanties niet mag maar wel zou willen of moeten doen. Ook zij willen zich geheel en al overgeven aan ervaringen waar ze met hun hele lichaam en hun hele ziel naar verlangen, zonder dat beperkingen binnen hen of buiten hen ze tegenhouden.

De vraag die blijft is: waarom dit onderwerp? Wordt er in deze tijd behoefte gevoeld om zonder enige beperking volop te leven? Is die behoefte sterk, wezenlijk? Waar komt die dan uit voort? Dat is een vraag over het publiek.

## Het publiek – De dialoog der beelden

Marcus Azzini en Erik Whien zijn dertigers, hun acteurs zijn dertigers of twintigers. (Twintigers lijken in veel opzichten op dertigers. In dit betoog zal steeds over dertigers gesproken worden, maar meestal geldt wat over hen gezegd wordt ook voor twintigers.) De personages die deze dertigers op het toneel zetten zijn meestal ook dertigers. De keuze voor die leeftijdsgroep is niet zo vreemd. Toneelkunstenaars hebben nu eenmaal de behoefte duidelijk te maken wat ze vinden van mensen, hun mening te geven over hoe ze zijn, hoe ze denken, zich gedragen, wat hun opvattingen zijn, wat ze (zouden) willen, waarnaar ze verlangen. Het is logisch dat ze in eerste instantie reageren op de mensen met wie ze het meeste omgaan: zichzelf en hun leeftijdgenoten.

Toneel dus van dertigers over dertigers. Ook vóór dertigers? Het is niet raar om te veronderstellen dat de makers zich als vanzelfsprekend tot hen richten, zonder anderen uit te sluiten. Hun generatiegenoten zullen zich er in ieder geval speciaal door aangesproken voelen.

Leeftijdgenoten lijken in een aantal opzichten op elkaar. Mensen worden nu eenmaal sterk beïnvloed door de materiële en maatschappelijke omstandigheden waarin ze opgroeien, door de 'grote' gebeurtenissen van hun tijd, door de dan gangbare opvattingen en gedragingen.

Leeftijdgenoten herkennen in elkaar hoe ze zijn; hoe ze zich kleden en gedragen; waarnaar ze verlangen, wat ze raakt en gelukkig maakt en waarover ze zich opwinden; hoe ze met zichzelf, hun emoties en verlangens en ervaringen omgaan, hoe ze tegen hun medemensen, en het bestaan aankijken. Het beeld dat ze daardoor van zichzelf hebben wordt vervolgens versterkt – of mede bepaald – door het beeld dat van hun generatie wordt gegeven in 'de media': in kranten, televisieprogramma's, speelfilms en series, documentaires en tijdschriften. En niet te vergeten in de reclame.

Zo ontstaat 'het' beeld van dertigers. Wat niet wil zeggen dat alle dertigers ook zo zijn. Er zijn er die helemaal niet zo zijn, of maar gedeeltelijk, of zo niet willen zijn. Of – en dat geldt voor een groot deel van hen – er de middelen niet voor hebben omdat ze niet tot het goed opgeleide en goed verdienende deel van de samenleving behoren. Maar kunstenaars nemen 'het' beeld van dertigers wel als uitgangspunt.

## Spiegel?

Niet om dat beeld te reproduceren en dat vervolgens aan het publiek voor te houden, maar om hun eigen visie in een eigen beeld tegenover dat beeld te zetten. Toen Shakespeare Hamlet in de mond legde dat het de taak van het toneel is 'to hold up a mirror to nature', bedoelde hij niet dat de natuur zichzelf alleen maar zou herkennen, maar ook dat ze zich kapot zou schrikken, zich rot zou schamen, of wellicht vereerd zou voelen. Het beeld dat kunst mensen aanbiedt, is een heel ander beeld dan dat wat ze hebben, en die twee beelden gaan bij de toeschouwers een 'dialog' met elkaar aan. Die is meestal niet emotioneel-neutraal: aan het beeld dat de toeschouwers hebben zit een hele constellatie van emoties vast. Zij kunnen door het beeld dat de voorstelling geeft aangenaam verrast worden, bevestigd of gerustgesteld, maar ook geschokt, verbijsterd of verpletterd. De 'dialog van de beelden' is meestal geen keurig gesprek. Kunst verdiept of ontregelt, ordent of herordent onze geestelijke en emotionele 'structuur'.

Marcus Azzini en Erik Whien willen het bestaande beeld van de huidige dertigers – dat ze van zichzelf hebben en dat anderen van ze hebben – dus niet zomaar weerspiegelen, maar bijstellen, onderuit halen, ter discussie stellen. Dat is wat het nieuwe Toneelgroep Oostpool gaat doen.

## Een tijdsbeeld ter discussie: volop in het hier en nu?

De vraag naar aanleiding van *Pasolini* en *Narziss&Goldmund* was: 'hebben dertigers inderdaad zo'n enorme levensdrift? Willen ze zich zonder enige beperking volop in het leven storten, er alles uit halen wat erin zit? Is die behoefte sterk, wezenlijk? Het antwoord is: ja. En het moet nú.

### Hier en nu

Dat het nú moet, is gebaseerd op een existentieel inzicht in de aard van het menselijk bestaan. Alles gebeurt immers altijd alleen maar in het nu. Natuurlijk zal de herinnering aan wat nu gebeurt straks wel blijven, maar in intensiteit en rijkdom zal die niet te vergelijken zijn met de ervaring zelf, die als zodanig ook niet terug te roepen is. In dat opzicht kan het verleden van mensen dus nooit tegen hun heden op. Natuurlijk willen deze dertigers in de toekomst óók geweldige en bijzondere ervaringen hebben, misschien zullen die de ervaringen van nu wel overtreffen, maar één ding weten ze zeker: daarvoor moet je die van nu nooit uitstellen. Het nu gaat voor het straks.

Met 'volop leven' bedoelen ze: ervaringen hebben waarin hun hele lichaam, hun hele hart en hun hele ziel wordt aangesproken en die op zijn minst leuk zijn, of gewoon aangenaam, liefst ook emotionerend, en opwindend, spannend, bloedstollend mag ook. Ze gaan die ervaringen meestal samen met hun vrienden aan, met wie ze 'alles' delen. Het kan gamen zijn, eindeloos doorpraten, of eindeloos doorzakken, of eindeloos doordansen, of wildwatervaren, zeezeilen, paragliden, spetterende seks hebben, naar een schitterende film of musical gaan, of hetzelfde diep ontroerende boek lezen. Kortom 'groots en meeslepend leven'. Ze noemen het vaak het verlangen naar het sublieme, het ultieme.

### Innerlijke remmingen en uiterlijke beperkingen

Op dat verlangen om volop te leven valt natuurlijk het nodige af te dingen. Dat leuk en lekker en heerlijk hebben, dat verrukt, uitzinnig en gelukkig zijn, gaat niet vanzelf. Het is nu eenmaal niet de natuurlijke staat van mensen, het kost behoorlijk wat inspanning.

Er zijn heel wat innerlijke remmingen en uiterlijke beperkingen te overwinnen. Marcus Azzini laat dat Stefan en Joep in *Pasolini* doen, en wel zo stelselmatig dat hun generatiegenoten de voorstelling als een programma ervaren zullen hebben, als een navolgenswaardige uitdaging. Niet alleen dertigers, ook ouderen zullen de aantrekkingskracht ervan gevoeld hebben.



Waar de huidige dertigers bovendien op stuiten, is dat men is zoals men is. Als je eenmaal een jaar of vijftig bent, word je niet zo gauw meer heel anders, zijn bepaalde ervaringen dus niet meer voor je weggelegd. Daarmee worstelden Bram, Lard en Ali Ben in *Narziss&Goldmund*. De een zocht emotionele, de ander geestelijke diepgang, de derde verlossing van het doen van alleen-maar-nuttige-en-rationele dingen. Door de personages van Hesses boek te 'worden', hoopten ze daartoe in staat te zijn – en te blijven. Ze vertelden de toeschouwers aan het eind niet wat het resultaat was, je kon het alleen maar zien. En dat was niet eenduidig.

### *Zomergasten*

Er is meer dat de ultieme ervaring aantast. En dat is herhaling. Die vlakt de intensiteit ervan op den duur af. En dan slaat matheid toe, saaiheid.

Dat liet Erik Whien zien in de eerste grote zaal-voorstelling die het nieuwe Toneelgroep Oostpool uitbracht: *Zomergasten* van de Rus Maksim Gorki uit 1904. Het ensemble werd daarvoor uitgebreid met een aantal gasten: Bram Coopmans, Tamar van den Dop en Bianca Van der Schoot, plus twee stagiaires.

Het gaat over mensen die de zomer doorbrengen in hun tweede huis, niet ver van de stad waar ze wonen. Het gaat niet om vakantie, die had men toen nog niet, het werk gaat gewoon door. Maar het is wel de tijd om te ontspannen, te drinken, te genieten van elkaar en van het leven. En dat doen ze ook. Het gaat om een groep hoger opgeleiden – een advocaat, diens compagnon, een arts, een aannemer, een onderwijzeres, een geneesheer-directeur, een ondernemer, een directrice van een bejaardentehuis, een schrijver – met hun vrouw, kinderen en wat assistenten. Het zijn twintigers en dertigers, alleen de ondernemer, de schrijver en de huisarts zijn iets ouder.

### Matheid en saaiheid

Degene die het meest van het leven geniet is Julia, de vrouw van de ondernemer, gespeeld door Kirsten Mulder. Ze leidt een bejaardentehuis en doet verder waar ze zin in heeft, ze speelt toneel, houdt er een minnaar op na: Kolja, gespeeld door Lard Adrian, de louche compagnon van de advocaat. Huisarts Marja, gespeeld door Tamar van den Dop, doet haar werk met hart en ziel en verlustigt zich daarnaast voornamelijk in het voortdurend verkondigen van wat iedereen allemaal moet doen om de wereld te verbeteren. Dit tot ergernis van de advocaat George, gespeeld door Joep van der Geest, de aannemer Peter, gespeeld door Bram Coopmans, en de schrijver Jacob, gespeeld door Ali Ben Horsting. Zij klagen niet, ze nemen het leven zoals het is, maar ze zijn ook niet echt gelukkig: de advocaat en de aannemer drinken te veel, de schrijver wil vooral met rust gelaten worden.

Er zijn er twee die wel klagen, maar die in deze voorstelling hun levenslust daar niet door laten aantasten: de geneesheer-directeur Camiel, gespeeld door Stefan Rokebrand en diens vrouw Olga, gespeeld door Bianca van der Schoot. Camiel vindt dat hij te weinig verdient en het werk hem boven het hoofd groeit, terwijl de gemeente alleen maar bezuinigt. Olga verwijt de anderen dat de zorg voor haar kinderen en haar baan als onderwijzeres haar niet toestaan om de dingen te doen waar ze plezier aan beleeft, wat die anderen wel zouden kunnen. Van hun problemen en ellende geniet ze intussen met volle teugen.

Tegenover hen staan degenen die niet tevreden zijn met hun leven en die met zichzelf vechten om eruit te breken. Het centrale personage is Barbara, de vrouw van de advocaat, gespeeld door Maria Kraakman. Zij vindt haar man oppervlakkig, rug-gengraatloos en banaal, wat hij ook is. De meeste anderen zijn niet veel beter. Zij is de enige die graag naar de tirades van Marja luistert, maar laat zelfs tegen haar niet blijken wat haar dwars zit. Ze stelt haar hoop op de schrijver, die haar toen ze achttien was in verrukking bracht met zijn werk. Maar die weet niet meer waarover hij nog moet schrijven en ook niet wat te zeggen. Diep teleurgesteld blijft ze zwijgen, totdat ze aan het einde één keer losbarst. Haar jongere broer Ward, gespeeld door Sanne den Hartogh, lucht tegen haar – en alleen tegen haar – wel zijn hart over het vele en stomme werk dat hij moet doen als secretaris van haar man de advocaat. Ook hij luistert graag naar de veel oudere Marja, hij wordt zelfs verliefd op haar.

Deze voorstelling laat dus zien dat het leven niet zo verrukkelijk is als de personages zouden willen doen voorkomen. Oorzaken? Eindeloze herhaling, onvermogen, afstomping. Zelfs de levensgenieters in dit stuk zijn bepaald niet onbekommerd. Julia, de vrijgevochten vrouw van de ondernemer loopt met een pistool in haar handtas en stelt haar man, die ze bedriegt, een gezamenlijke zelfmoord voor. Hij weigert en dwingt haar minnaar – door hem te confronteren met zijn louche zaakjes – een einde te maken aan de relatie. Uiteindelijk schiet ze op haar man. Mis, dat wel. Expres mis. Huisarts Marja blijkt een zware last met zich mee te dragen. Haar huwelijk met een zeer gewelddadige man duurde maar drie jaar, sindsdien is ze alleen, met haar dochter. Als de jonge Ward verliefd op haar blijkt te zijn en zij op hem, durft ze niet toe te geven aan dit geluk dat ze al zo lang mist, omdat hij haar zoon zou kunnen zijn en het tóch niet lang zal duren. Alleen Barbara en Ward breken uit dit bestaan: met de schatrijke ondernemer gaan ze in een provinciestad een gymnasium beginnen: een kleine stap om de wereld een beetje te verbeteren.

De voorstelling appelleerde vooral aan een ander beeld dat men van dertigers heeft en dat ze zelf ook graag uitstralen: dat ze allemaal altijd gelukkig en succesvol zijn. Ze zijn zelfverzekerd: willen alles, kunnen alles, doen alles. Ze zijn jong en ze zijn mooi en ze dragen de juiste kleren en kennen iedereen die ertoe doet en ze seks met wie ze willen. Altijd een stralende lach, als masker.

## Nooit niks aan de hand

Dat de huidige dertigers zo zijn komt door hun jeugd, vanzelf. Als kinderen vormen ze niet alleen het stralende middelpunt van het gezin, maar worden ze er door hun ouders van overtuigd dat het geluk voor het grijpen ligt én dat ze 'geweldig' zijn, dat ze waar dan ook 'het verschil kunnen maken'. Natuurlijk moeten ze wel zelf kiezen wat ze willen en het tenslotte ook zelf doen, maar, zo is ze ingeprent, als ze 'ervoor gaan', zullen ze ook kunnen én krijgen wat ze willen.

Volkomen zeker van zichzelf betreden ze de grote-mensenwereld, maar als ze 'ervoor gaan' en toch geen succes hebben in de liefde en in het leven, volgt uit hun opvoeding dat zoiets aan henzelf ligt. Dan zijn ze 'losers'. En dat nooit! Ze blijven uitstralen dat ze altijd gelukkig en succesvol zijn. Dat wordt een masker, waarachter ze de werkelijkheid verbergen. Dat laat Erik Whiens voorstelling zien.

Je niet goed voelen, verongelijkt zijn, je geen raad weten is gênant. Toegeven dat iets je moeite kost, je niet goed afgaat, of dat je het niet kunt is even gênant. Zelfs persoonlijk worden, je diepere, grotere, het hier en nu overschrijdende gevoelens laten zien, zullen ze proberen te vermijden. En als dat niet lukt, gaat het stuntelend daarover praten gepaard met relativerende lachjes, gebaartjes en stemmetjes. Die verschijnen trouwens ook als ze vertellen dat ze iets heel goed kunnen, succes hebben gehad. Ook dat is gênant. Wat Erik Whiens voorstelling ook laat zien is wat ze doen als ze zich gedwongen voelen om toch te bekennen dat het niet zo goed met ze gaat en ze dat niet weg kunnen relativeren. Dan lopen ze gewoon weg: de ruimte uit, het toneel af. Of ze barsten, gekrenkt, één keer los. Waarna ze ervan af zijn.

Door de begintwintigste-eeuwse personages zich duidelijk als hedendaagse dertigers te laten gedragen, met name in de manier waarop ze met hun gevoelens omgaan, maakt Erik Whien ze herkenbaar. Door te laten zien dat hun leven desondanks niet bestaat uit grootse en ultieme ervaringen, maar dat bekrompenheid en matheid heersen, tast hij hun ideaalbeeld aan.

### *Er moet licht zijn*

Maakte Erik Whien zo van begintwintigste-eeuwse Russen hedendaagse dertigers, Marcus Azzini liet de jonge Nederlandse schrijfster Hannah van Wieringen een stuk schrijven waarin die hedendaagse dertigers zelf ten tonele worden gevoerd: *Er moet licht zijn*. In februari 2010 ging het in première.

Van Wieringen laat haar personages doen wat dertigers vaak doen: feesten. Sanne (gespeeld door Sanne den Hartogh), een van de feestende vrienden, wordt echter de ochtend na een feest – wanneer ook geen feest, verzucht hij – huilend wakker. Dat alleen al suggereert dat Van Wieringen en Azzini dat feestend bestaan niet gaan verheerlijken en ook de schaduwzijden ervan gaan laten zien. Bas (Bas van Rijnsoever)

zal later in het stuk zijn feest-dagen precies beschrijven. Het begint bij het wakker worden met het gevoel van een totaal gedesintegreerd lichaam dat met paardenmid-delen weer enigszins op orde gebracht moet worden. Dan de troep opruimen. Dan de vrienden bellen om te weten waar ze terecht gekomen zijn en hoe het met ze staat. Dan boodschappen doen om alles wat leeg is weer te vullen. Iedereen uitnodi-gen. Het ontgaat Bas niet dat dit een beetje moedeloos makende opsomming is. Hij voegt daar later dan ook aan toe: 'Feest gaat ook over volhouden. Over bot uithou-dingsvermogen. Zolang de lichten niet aangaan, hoeven we niet naar huis.' Nee, het feestende bestaan is niet zomaar de eindeloze roes waarnaar de dertigers verlangen.

### Diepgang

Het is niet alleen de herhaling die het eindeloze genieten aantast. Want wat gebeurt er als er iemand van de feestende vrienden niet zo maar even verliefd wordt, maar een felle, diepgaande, alles overstijgende passie ontwikkelt voor een van de andere feestende vrienden? Dat overkomt Maria (Maria Kraakman) in dit stuk.

Het object van haar passie is Janneke (Janneke Remmers). Voor haar maakt Ma-ria een einde aan haar relatie met Sanne, die daardoor niet alleen huilend wakker wordt, maar zelfs in een existentiële crisis belandt. De relatie betekende kennelijk meer voor hem dan hij dacht. Janneke weet zich geen raad met de passie van Maria en komt na een wekenlange 'stilteretraite' tot de conclusie dat ze deze grote liefde niet kan/durft te beantwoorden. Tegen dit alles is het feest van die avond niet be-stand. Het strookt niet met het beeld dat ze van zichzelf hebben: ze doen vooralsnog niet aan vaste relaties, ze zijn niet alleen partyhoppers, maar ook partnerhoppers.

### Hoppers

Dit is de plek om het 'bestaande beeld' van dertigers wat uit te diepen. Waarom zijn ze zo zelfverzekerd? Nou, omdat ze, ergens in de jaren zeventig, onder een gun-stig gesternte geboren lijken. De jaren tachtig mogen in economisch opzicht nogal schraal zijn, veel merkten de tieners van toen daar niet van. Ze zijn daar niet al-leen te jong voor, maar ze hebben het – als ze tenminste geboren zijn in het beter opgeleide en beter betaalde deel van onze samenleving – zelfs beter dan de vorige generaties. Gezinnen zijn voor het eerst nogal klein en de ouders verdienen voor het eerst vaak allebei. Er is dus voor ieder kind veel meer geld beschikbaar, dat hun ouders ook graag aan ze besteden. Als het even kan, ontbreekt het hun kinderen daarom aan niets.

Niet alleen in materieel opzicht hebben die niets te klagen: hun ouders beschouwen het als hun lust en hun leven om ze gelukkig en succesvol te maken. Ze komen altijd en overal voor hen op en brengen ze overal heen waar ze heen willen. Aandacht,

hulp, steun én gepaste druk zijn in ruime mate voorradig. De kinderen vormen het stralende middelpunt van het gezin.

De huidige dertigers blijken in méér opzichten onder een gunstig gesternte geboren. Omdat ze ook dáár nog te jong voor zijn, blijven ze gespaard voor achtereenvolgens de ideologische indoctrinatie van de jaren zestig, het anti-ideologisch sarcasme van de jaren zeventig en het allerzwartste cynisme van de jaren tachtig. En vervolgens hebben ze ook nog eens het geluk om van de middelbare school te komen op het moment dat zich een economische boom voordoet als gevolg van de razendsnelle ontwikkeling van de ict-technologie en de toename van vrouwen die gaan werken. De huidige dertigers gaan meedoen aan de samenleving in de loop van de onstuimige en steeds welvarender wordende jaren negentig, de 'roaring nineties'. Ze kunnen een interessant beroep kiezen, een leuke opleiding volgen met uitzicht op een goede baan en ondertussen kunnen zij zich volop in 'het leven' storten. Iedere wens kan worden vervuld.

En daar staan ze dan, tegen het eind van het millennium, als ze hun opleiding hebben voltooid en zich 'op de arbeidsmarkt storten'. Hun leven wordt niet bedreigd, al kunnen zich altijd calamiteiten voordoen. Natuurlijk, een mens moet werken om in leven te blijven, maar dat krijgt niet al hun energie. Ze zijn meer bezig met het leven daarnaast. En ze hoeven maar iets te kiezen om zich goed te voelen, om het leuk en lekker en heerlijk te hebben; om opgewonden, uitzinnig en gelukkig te zijn: het zijn, zoals gezegd, partyhoppers, partnerhoppers.

In *Er moet licht zijn* blijken deze dertigers veel wat zich onder de oppervlakte afspeelt verdrongen te hebben. Diepgang is taboe, een bedreiging. En tast de feestvreugde aan.

### *Los*

Oppervlakkigheid is dus geboden. En daarover ging al een eerdere voorstelling van Marcus Azzini, de zomerproductie *Los*, vanaf juni 2009 gespeeld op de Parade. Ook daarin ging het om een feest, dit keer een verjaardagspartijtje, bezocht door een groep vrienden, dertigers natuurlijk. De tekst van dit stuk bestaat louter uit de korte, opgewekte babbeltjes die je op een dergelijk feest maakt en die alleen maar tot doel hebben uit te stralen hoe geweldig het met je gaat en hoe heerlijk je het hebt. Van het delen van enige andere gedachten en gevoelens, laat staan van interessante of ingrijpende ervaringen is geen sprake. Onthullen hoe het echt met ze gaat is er al helemaal niet bij. De horizon van deze jonge mannen en vrouwen is beperkt: het verleden is kort, de toekomst hetzelfde als nu, de wereld eindigt waar ze hem niet meer kunnen zien. Pure oppervlakkigheid dus.

## Leegte

De opgewekte platvloersheden van deze dertigers zijn allemaal heel komisch, maar langzaamaan dringt de totale leegte van deze personages zich op. Als toeschouwer wordt het je koud om het hart. Van ervaringen die hen de sensatie geven volop te leven is totaal geen sprake. Het beeld dat deze voorstelling van hedendaagse dertigers geeft is het negatief van het positieve beeld dat meestal van ze wordt gegeven, ook door henzelf. Ze doen alsof ze gelukkig zijn, maar ze zijn niet tot geluk in staat omdat ze geen diepere gedachten en gevoelens hebben. Zeker bij de dertigers zelf sloeg deze voorstelling in als een bom. Het was lachen ja – een echte Paradevoorstelling – maar dat verging je compleet.

### *Wat het lichaam niet vergeet*

Marcus Azzini regisseerde ook de allereerste voorstelling van het nieuwe Toneelgroep Oostpool, *Wat het lichaam niet vergeet*, die half januari 2009 in première ging. Die ging over een andere preoccupatie van dertigers: hun lichaam.

In het leven van dertigers speelt en speelde lichamelijke schoonheid een doorslaggevende rol. Wie mooi is krijgt extra aandacht, is populair op feestjes, heeft seks naar behoeven, krijgt een mooiere partner en een betere baan. Grote schoonheid is ontwapenend en maakt dat je alles van anderen gedaan kunt krijgen.

Het verlangen naar het perfecte lichaam is bij de huidige dertigers een obsessie geworden. Zelfs degenen die minder mooi zijn, proberen zich zo begerenswaardig mogelijk te maken door hun manier van opmaken en kleden, van kijken en bewegen. Dat gebeurde vroeger niet in die mate. Ook de promotie van het schoonheidsideaal – slank en strak en onbehaard en de geslachtsdelen in de ideale proporties en vorm – is nu veel intensiever dan vijftig jaar geleden.

## Angsten

Het besef toch niet volmaakt te zijn voedt hun angst voor de taxerende, afkeurende blik van de anderen. Ze proberen zichzelf daarvoor immuun te maken door de aandacht van de anderen te richten op hun sterke punten. Tot het een façade wordt, een ondoordringbaar pantser. Als dat te effectief is, ontnemen ze anderen de mogelijkheid hen te leren kennen.

Marcus Azzini: 'De essentie van liefde is dat we onze beschermingsconstructies laten vallen, erop vertrouwend dat de ander ons niet zal aanvallen, dat die ons zal accepteren zoals we zijn. Bij goede seks geven we ons over. We zijn dan extreem kwetsbaar. Een pantser veroordeelt je tot snelle, kille seks. Nogal wat jongeren beleven seks zonder veel emoties.'

Zo'n pantser maakt ook dat we niet tot ons laten doordringen wat er met anderen aan de hand is. Ons empathisch vermogen wordt niet ontwikkeld, of droogt uit, verschrompelt. We leven in een tijd van gevoelsarmoede. Ons pantser maakt ons tot lege, eenzame wezens.'

In *Wat het lichaam niet vergeet* regeert de angst om seksueel buiten de boot te vallen. En dat doen ze ook. Niet omdat het deze dertigers aan lef ontbreekt, maar omdat ze niet mooi genoeg zijn. Ze begeren wel, maar worden niet begeerd. En dan ben je een 'born loser'. Maar het is niet alleen het verlangen naar seks wat 'het lichaam niet vergeet', maar ook naar koestering, naar tederheid, naar niet-eenzaam zijn.

Er is in deze voorstelling nogal een verschil tussen de mannen en de vrouwen. De vijf mannen zeggen eigenlijk niks. Drie van de vier vrouwen – de jongsten, de twintigers – praten wel, maar tegen het publiek. Ze geven er blijk van nogal fundamenteel aan zichzelf te twijfelen: of ze mooi en aardig genoeg zijn.

De mannen reageren nauwelijks of niet seksueel op de vrouwen, maar wel – ook lichamelijk – op hun eenzaamheid. Ze omarmen ze, koesteren ze. Het ultieme beeld van vertrouwen en verlost zijn van concurrentie, van veiligheid, overgave en intimiteit is in deze voorstelling 'lepeltje-lepeltje' liggen. Ze zoeken houvast bij elkaar, bijvoorbeeld door gehurkt in de armen van een andere man te springen, of zich ruggelings over de schouder van een man te werpen, in het blinde vertrouwen dat de ander ze zal opvangen. Dat dwingen ze daarmee af, omdat ze het niet zomaar krijgen.

Van de vijf mannen onttrekt er één zich de hele voorstelling aan alles. Spiernaakt, maar ongegeneerd, en met een draadloze koptelefoon op zijn hoofd ligt hij, loopt en kijkt hij rond, lacht, maar doet verder niks. Uiteindelijk vertelt hij zijn levensverhaal: het is één aaneenschakeling van ongelukken en sterfgevallen in zijn naaste omgeving en tenslotte krijgt hij zelf een auto-ongeluk. Hij blijkt dus dood.

Marcus Azzini: 'Ik wil de schoonheid van het menselijk lichaam laten zien zoals die is. Je kunt de ware, natuurlijke schoonheid van je lichaam alleen zien als je stopt met het voortdurend te beoordelen, want daardoor zijn we niet meer in staat om ons eigen lichaam te ervaren.' Vandaar die ene naakte, ongegeneerde man. Als contrapunt. Aan het einde van het stuk liggen ze met zijn allen, vrouwen en mannen, op één rij, lepeltje-lepeltje. Een happy end?

Azzini laat met deze voorstelling zien waar de schoonheidsobsessie bij dertigers toe leidt: grote onzekerheid en angst, die niet alleen gewoon contact met elkaar in de weg staat, empathie vrijwel uitsluit en leidt tot eenzaamheid. Alleen door bij elkaar te kruipen is er troost voor het verdriet en geborgenheid bij eenzaamheid.

Met *Wat het lichaam niet vergeet*, *Los* en *Er moet licht zijn* schreef Marcus Azzini een dertigerstrilogie. Het beeld dat hij van hen gaf was vooral een schrikbeeld. Al eindigde de allereerste voorstelling van het nieuwe Toneelgroep Oostpool, *Wat het lichaam niet vergeet*, met een hoopvol beeld van vertrouwelikheden en gezamenlijkheid.

### *Van de brug af gezien*

Het voortdurend volop in het hier en nu leven wordt, zo blijkt uit het voorafgaande, volgens Azzini en Whien ondermijnd door herhaling en afstomping; door oppervlakkigheid en geestelijke leegte; maar ook door diepgaande en doorgaande ervaringen; én door een tekort aan lichamelijke en geestelijke gaven, aan schoonheid en intelligentie.

Maar bij Toneelgroep Oostpool er is nóg een bedreiging. Om helemaal in die geweldige en uitzonderlijke ervaringen op te gaan, moeten mensen ophouden met bedenken of wat ze graag willen gevaarlijk is, of gemeen, of nadelig voor henzelf en anderen. Ze moeten zich ook niet meer afvragen of wat ze willen in strijd is met regels en geboden, die er immers niet voor niks zijn. Er zijn bovendien verplichtingen en verwachtingen. Daar moet je je gewoon niks van aantrekken. Om volop te leven, moet je stoppen jezelf te controleren en te corrigeren.

En dat is niet eenvoudig. Al die regels en verboden zijn ons meestal van jongs af aan ingeprent. Je moet jezelf deprogrammeren en dat doe je niet zomaar. Zeker niet als je als kind het middelpunt van het gezin was, als je het prinsje of prinsesje van je ouders was, als niet alleen je 'nature', maar ook je 'nurture' je egocentrisch heeft gemaakt.

Met het kunnen en durven uitschakelen van hun controlerende brein worstelden Bram en Ali Ben al in *Narziss&Goldmund* en Julia en Marja in *Zomergasten*. Die worsteling bereikte een hoogtepunt bij de Italiaans-Amerikaanse havenarbeider Eddie Carbone, gespeeld door Ali Ben Horsting, in *Van de brug af gezien* van Arthur Miller. Voor Whien is het, dat zal duidelijk zijn, een zeer belangrijk thema.

Eddie Carbone heeft ooit de zorg op zich genomen voor Gina, gespeeld door Kirsten Mulder, een nichtje van zijn vrouw. Hij is gek op haar en zij op hem, maar nu komt ze van de middelbare school en gaat ze, daarin gestimuleerd door Eddie's vrouw, haar eigen gang.

In plaats van te gaan studeren, wat Eddie wil, gaat ze werken én ze wordt verliefd op een neef van Eddie, een illegale immigrant. Dat laatste pikt Eddie niet: de verdedering die zijn nichtje bij hem opwekte, heeft zich allang in begeerte omgezet. Tot verbijstering van zijn vrouw en tot wanhoop van buurtadvocaat Alfieri (Lard Adrian) besluit hij zijn hartstocht te volgen, zich helemaal in zijn gevoelens te storten en zich niets aan te trekken van alle wijze raad en dringende waarschuwingen. Hij fokt zich weloverwogen steeds meer op om de stem van de rede tot zwijgen te brengen. Alfieri, de stem van de rede in deze voorstelling, ziet dat Eddie zichzelf en zijn geliefden in het ongeluk stort, maar hij doet niet meer dan hartstochtelijk op Eddie inpraten, hij weet niet hoe hij anders in moet grijpen. Het eindigt in verraad, ontregeling van ieders bestaan en moord. Eddie wint het gevecht om te 'gaan' voor wat hij verlangt, maar krijgt dat niet en verliest zijn leven.



Zo gaat dat, houdt Erik Whien zichzelf en de toeschouwers voor. Wat het verlangen om jezelf toch te verliezen in een geweldige ervaring er niet minder op maakt. In *Pasolini* van Marcus Azzini lukte dat Joep en Stefan wel. Maar Pasolini zelf werd niet gelukkig. Seks had hij wel, maar liefde kende hij – behalve van zijn moeder – niet. De laatste jongen die hij voor wat snelle seks oppikte, sloeg hem dood.

## Een tijdsbeeld ter discussie: De twijfel aan de zin van dit alles

Zelfs als het de dertigers lukt om volop van het leven te genieten, stellen ze zich de vraag of dat hen nu echt voldoening brengt en gelukkig maakt, of het de moeite van het in-leven-blijven waard maakt, of het hun leven zin geeft. 'Is dit nu alles?', vragen ze zich af. De 'dertigers-dip' wordt dat genoemd.

Hun voorgangers, nu vijftigers of zestigers, zochten de zin van het leven vaak in hun werk. Natuurlijk willen ook dertigers graag een goede baan hebben en toen ze de arbeidsmarkt opstapten, wisten ze zeker dat, als ze daarvoor zouden 'gaan', het ze ook zou lukken. Maar zij werken vooral om geld te verdienen en daardoor in hun vrije tijd te kunnen genieten. Voor hen is werk geen doel op zich. Zeker, ze willen en ze zullen succesvol zijn in hun beroep. En als ze ergens gaan werken, moet de zaak waarvoor ze werken óók succesvol zijn. Maar werken doen ze voor zichzelf en zeker niet voor een 'hoger doel'. Ook niet voor zoiets abstracts als 'de instelling', 'het bedrijf'. Ze identificeren zich daar ook niet mee, het moet er 'leuk' zijn. En als het dat niet is, of als ze het na een tijdje 'wel gezien hebben', zoeken ze iets anders. Het zijn niet alleen partner- en partyhoppers, maar ook jobhoppers.

Het doel of de zin van het leven moet voor hen dus te vinden zijn in wat zich daarbuiten afspeelt: in de nacht, in het weekend. Of die daar te vinden zijn, daaraan laten Azzini en Whien hun personages twijfelen, tot wanhopig worden toe.

Als Sanne in *Er moet licht zijn* die morgen na wéér een feest huilend wakker wordt, voelt hij zich verloren. 'Iedereen hier vol, vol opgeblazen doelbewustzijn, ik hier leeg, alleen met zelfbewustzijn.' Hij licht dat later toe met: 'Midden in een ronkende wereld loop ik voorop, met mijn mond vol goed klinkende, goedlopende soundbytes, vol strategieën tegen teveel werkelijkheid. Ik loop voorop in die knetterende, denderende polonaise, mijn handen vooruitgestrekt naar wat een doel lijkt.'

Sanne is niet de enige die allerlei strategieën blijkt te hebben om niet te hoeven nadenken over het waarom en waartoe. Ook de anderen geven dat, bij stukjes en beetjes, toe.

### Zinloos en levenslustig – *Orlando* en *Godot*

Marcus Azzini regisseerde na *Er moet licht zijn* de theaterbewerking die Joeri Vos maakte van Virginia Woolfs roman *Orlando*, een grote-zaalproductie die half november 2009 in première ging. Daarin werkte hij de twijfel aan de zin van het bestaan steeds dieper uit.

Orlando is, net als de hedendaagse dertigers, met een gouden lepel in de mond geboren. In 1586 en in Engeland, dat wel. Hij stamt uit een oud adellijk geslacht en is voorbestemd voor een roemrijk, heldhaftig en aangenaam leven in allerlei bestuurlijke en militaire functies. En zo'n leven leidt hij ook. Hij heeft een sterk verlangen

naar de volle ervaringen die het leven, de liefde en de kunst te bieden hebben, maar ook een groot onvermogen om deze ervaringen ten volle te beleven en een sterke neiging ze met een dodelijk cynisme te benaderen. Orlando: 'Ik wil erachter komen wat liefde, kunst en leven is. Liefde is niet goed, kunst is niet goed, het is allemaal niet goed. Er is een hele berg illusies weg. Ik voel me heel erg leeg. Ik ben nu dertig en het is allemaal waardeloos.'

Hij verandert in een vrouw, in de negentiende eeuw. In de verbeelding kan zo iets, nietwaar? Zou die tijd- en identiteitswisseling het anders voor hem (nu haar) maken? Zij stort zich in het uitgaansleven van Londen en voelt zich onvoorstelbaar gelukkig én onuitstaanbaar beroerd, al naar gelang de tijd van de dag, het gezelschap en wat er te genieten valt. 'Op al die party's is iedereen briljant en beroemd. In zo'n gezelschap moeten toch de geestigste, diepzinnigste en interessantste dingen worden gezegd. Maar nee, ze praten ononderbroken, vijftig jaar lang, en daarvan blijven een stuk of drie aardige uitdrukkingen over.' Ze concludeert: 'Als illusies in botsing komen met de werkelijkheid, vallen ze in scherven. Dus kan waar illusies heersen, geen echt geluk en geen echte diepzinnigheid bestaan.'

Ze trekt zich terug op haar landgoed. Daar ontmoet ze de weledel vrijgeboren heer Shelmerdine, zeekapitein. Binnen twee seconden weten ze alles van elkaar. Zij: 'Ik vraag me vaak af: waarom doe ik dit alles? Wat is dit leven? Als ik alles bij elkaar optel en aftrek, kom ik toch steeds weer op nul uit.' Hij: 'Als ik dat doe, kom ik op min tien.' Maar als de wind opsteekt, vertrekt hij weer. Dat is niet echt een tactiek, hij doet maar wat. Zij: 'En is dat leven?' Hij: 'Dat is varen.' Zij: 'Maar wat is dan leven?' Hij: 'Ik heb geen idee.' Zij: 'Misschien dat ik gelukkiger ben als ik thuisblijf. En een kind van je krijg. Maar dan loopt er straks wéér een rond die niet weet waarom.' Hij: 'Maar je wordt toch niet heel ongelukkig van dat ongelukkig zijn?' Zij: 'Nee. Alleen... Heel vaak als ik wakker word, denk ik: nou ben ik wéér hier. Dan vind ik de droom nog beter. Dan weet ik tenminste niet dat ik er ben.'

Nee, op de vraag naar zin, doel en betekenis krijgt Orlando geen antwoord. Maar dat tast Orlando's levenslust niet aan. Maria Kraakman dartelt, springt en stuitert over het toneel, op geen enkel moment laat ze zien dat ze lijdt onder haar pessimisme. Ze blijft stralen: een echte dertiger. In *De Telegraaf* beschreef Esther Kleuver het ambivalente of zelfs schizofrene karakter van de voorstelling: 'Het intrigerende en poëtische *Orlando* is speels en dartel, maar heeft ook iets dromerigs. Het worstelt met filosofische overpeinzingen, maar wuift die tegelijkertijd ook weer weg. Het is bloedserieus, maar ook luchtig.' Op het toneel gaat het volop leven en spelen gewoon door. Orlando wordt niet heel erg ongelukkig van het ongelukkig zijn.

Dat ambivalente of zelfs schizofrene kenmerkt ook de voorstelling die Erik Whien een maand vóór *Orlando* maakte van Samuel Becketts *Wachten op Godot*, toch het meest absurdistische of zelfs meest nihilistische 'stuk der stukken'. De ene van de twee hoofdrolspelers stelt de andere voortdurend voor om samen een einde te ma-

ken aan hun leven en de andere wijst er dan steeds op dat dat niet kan, omdat ze wachten op meneer Godot, die al hun verlangens in vervulling zal doen gaan. Maar meneer Godot komt nooit. Ze vullen alleen maar de tijd, met allerlei spelletjes en activiteiten, maar in deze voorstelling geven zij zich daar vol energie en plezier aan over. Dat maakt ook déze voorstelling dynamischer en levenslustiger dan je zou verwachten. Net als Maria Kraakman in de rol van Orlando laten ook Sanne den Hartogh en Stefan Rokebrand als Estragon en Wladimir geen moment zien dat ze lijden onder de uitzichtloosheid van hun bestaan: ze leven volop. Ook zij worden niet heel erg ongelukkig van het ongelukkig zijn.

Het leven is inderdaad zinloos en doelloos, maar er valt mee te leven.

### Geen hoop, maar toch een straaltje – *Zomergasten* en *Till the fat lady sings*

In Gorki's *Zomergasten* lijden hoofdpersoon Barbara en haar broer Ward niet alleen onder de banaliteit van haar echtgenoot en diens vrienden, maar ook onder de leegheid van hun bestaan. Uiteindelijk breken ze hun bestaan op: ze gaan een gymnasium oprichten én er lesgeven. Voor hen moet de zin van hun leven dus liggen in hun werk, maar niet in het werk op zich: het moet werk zijn waarmee ze de wereld verbeteren.

In januari 2011 vervolgde Erik Whien de serie voorstellingen waarin dertigers worstelen met de zin van het leven. Hij bracht *Till the fat lady sings* van Casper Vanderputte op het toneel, gebaseerd op de novelle *Franny en Zooey* van de Amerikaanse auteur J.D. Salinger (1919–2010). Het speelt zich af in de jaren vijftig.

Walter en Jessie Elders, 25 en 20 jaar oud, zijn de jongste twee van zeven kinderen. Omdat hun ouders na vijf hyperintelligente betwetertjes doodsbang waren voor wat hun opvoeding bij nummer zes en zeven zou aanrichten, besloten ze die toe te vertrouwen aan de twee oudste kinderen, Jonathan en Bill. Die vonden het geen goed idee om hun broertje en zusje meteen al vol te stoppen met Shakespeare en Homeros, zoals dat bij hen gebeurd was. Ze begonnen ze vertrouwd te maken met de kunst van het niet-zijn en het niet-weten en ze te leren zich alleen te richten op het wezenlijke, op echtheid en eerlijkheid.

Dat heeft ertoe geleid dat Walter en Jessie alles en iedereen onecht en oppervlakkig zijn gaan vinden, dat het bestaan in hun ogen walgelijk is. Jonathan ondermijnt zijn geloofwaardigheid door zelfmoord te plegen. Dat is nu vier jaar geleden. Met name Jessie is die klap nog steeds niet te boven. Zij studeert algemene taal- en literatuurwetenschap, Walter is acteur. Jessie (Maria Kraakman): 'Ik word doodziek van mensen alleen maar aardig vinden. Ze zijn er alleen maar op gericht om interessant gevonden te worden of bijzonder of briljant. Ik wou dat ik eens iemand tegenkwam die ik kon respecteren. Alles wat iedereen doet is zo... niet verkeerd, of vervelend, of dom... maar gewoon zo onbeduidend en zinloos.'

Naast haar studie speelt ze toneel – ze wil eigenlijk actrice worden – maar ze is ermee gestopt. ‘Ik begon net zo’n ontzettend naar ego’tje te worden als al die anderen. Het werd gênant, ik kreeg zo’n hekel aan mezelf. (...) Ik ben al dat ego, ego, ego gewoon spuugzat. Ik word er doodziek van dat ik niet de ballen heb om een absolute niemand te zijn. Ik word er zo naar van, dat ik alleen nog maar dood wil gaan.’

Walter (Sanne den Hartogh) houdt tegen zijn moeder een tirade over zijn twee broers, die freaks van hem en Jessie hebben gemaakt, hij kon ze wel vermoorden: ‘Zij met hun eerlijkheid, hun oprechtheid, hun netheid. Puur, onschuldig, ascese, rust. Al die tyfuswoorden die ze erin hebben geramd. Ik heb er emotionele smetvrees van gekregen. Ik ben zo wereldvreemd geworden dat ik al na twee minuten journal het raam uit wil springen.’ Hij wordt zelf ziek van de tirades die hij voortdurend tegen iedereen staat af te steken. De enige mensen waar hij echt iets mee wil drinken zijn óf al dood of niet te bereiken. En hij wil alleen met iemand gaan lunchen als hij denkt dat er een goede kans is dat die óf een Jezus óf een Boeddha blijkt te zijn. Hij heeft voor zichzelf een oplossing gevonden: als hij thuis is, gaat en blijft hij in bad liggen, om zichzelf te vergeten in een ‘oceanisch gevoel’.

In de regie van Erik Whien laat Sanne den Hartogh zien hoe hij erin slaagt om toch te functioneren. Tijdens het gesprek met zijn moeder (ook Maria Kraakman) komt hij uit bad, trekt zijn ondergoed aan, scheert zich uiterst zorgvuldig, steekt zich in een schitterend kostuum en wrijft brylcream in zijn haar. Je ziet dat hij dat louter op wilskracht doet en je blijft je als toeschouwer er de hele tijd van bewust dat hij, als hij maar even de teugel zou laten vieren, mentaal compleet zou instorten. Een lifestyle als houvast.

Wie wel instort, is Jessie. Dat gebeurt tijdens een lunch met haar vriend Lex (ook Sanne den Hartogh), die als student net succes heeft met een essay – in één zaterdag geschreven, pocht hij – over wat het probleem is van deze tijd: ‘We zijn een luie, verwende generatie, die meer geïnteresseerd is in de pluisjes in onze navel dan in kansen in een nieuwe wereld.’ Ze zoekt haar heil in een boekje over een Russische boer die ook niet weet wat hij met zijn leven aanmoet. Op advies van een monnik zoekt hij zijn heil in het eindeloos herhalen van het gebed ‘Heer Jezus Christus, ontferm u over mij’. Tot hij dat op een dag niet meer hoeft te zeggen, maar zijn lichaam dat voor hem doet en hij zich weer iets voelt.

Jessie eet niet meer en Walter probeert Jessie ‘uit de hel van haar zelfdestructie’ te loodsen. Aanvankelijk doet hij dat door het afsteken van tirades waarmee hij haar nog dieper laat wegzinken in haar wanhoop. Tenslotte raakt hij, in een telefoongesprek waarin hij zich voordoet als zijn broer Bill, wel de juiste snaar met een opmerking die Bill ooit tegen hem maakte: Doe wat je graag doet en doe dat zo goed als je kan. ‘Ergens in je leven had je het verlangen om actrice te worden, een goede actrice. Voor je eigen verlangen kan je niet weglopen. (...)’

En waarvoor doe je het? Voor wie? Doe het voor God. Voor 'de dikke mevrouw'. Dat was een uitdrukking van hun broer Jonathan. Als kind traden ze op in een radioprogramma. Ook toen al vonden ze het publiek en de presentator sukkel en het programma helemaal niks, maar ze gingen toch. Jonathan dwong ze zelfs hun schoenen te poetsen voor ze naar de studio toe gingen, hoewel niemand dat zou zien. 'Doe het voor de dikke mevrouw', zei Jonathan tegen hen. 'De dikke mevrouw die naar je luistert.' En ze deden het. Walter tegen Jessie: 'Er is niemand die niet iemands dikke mevrouw is. Jij bent ook iemands dikke mevrouw. De dikke mevrouw waarvoor jij iedere dag je schoenen poetst, is jouw God.'

En Jessie knikt bevestigend. Bijna had haar intellect haar levenslust definitief gedood. Een echt Erik Whien-thema.

Net als *Zomergasten* eindigt *Till the fat lady sings* met een beetje hoop. Het draadje dat de twee personages met 'de dikke mevrouw' verbindt mag dun zijn, maar de suggestie wordt gewekt dat het beslist dikker en sterker zou kunnen worden.

Bij Toneelgroep Oostpool valt er niet alleen te léven met de zinloosheid en doelloosheid van het bestaan, maar het leven is misschien ook zin te géven. Dat moet je wel zelf doen. We hebben het niet voor niets over zin-géving en niet over zin-krijging.

### De 'wereld' negeren

In *Zomergasten* breken Barbara en Ward uit hun relatie en hun vriendenkring om iets te gaan doen waarmee ze de wereld (een beetje) zouden kunnen verbeteren. Dat is bepaald niet iets dat stereotiep is voor hun generatiegenoten van nu. Wie volop van het leven wil genieten, moet zich niet voortdurend afvragen of er in de wereld van alles gebeurt waar je iets aan zou moeten gaan doen, iets dat om je aandacht, tijd en inzet vraagt.

Voor de huidige dertigers is de samenleving vooral een gegeven, ze voelen zich niet perse geroepen om die te verbeteren. Hij is er gewoon en hij is er voor hen: om mogelijk te maken wat zij willen, om ervoor te zorgen dat zij zich kunnen verwezenlijken.

Er is veel dat anno 2011 onze toekomst bedreigt, dat zelfs al op korte termijn een einde kan of zal maken aan ons welvarende en aangename leventje: het milieu en het klimaat; het opraken van grondstoffen als olie; terrorisme; godsdienstoorlogen enzovoort. De eerste tien jaar van de eenentwintigste eeuw hebben zich schokkende gebeurtenissen voorgedaan: terroristische aanslagen, politieke moorden, natuurrampen, crises die duidelijk maken dat 'de financiële wereld' een veel grotere bedreiging van ons bestaan en de wereldvrede vormt dan wat dan ook. Meer dan voldoende aanleiding om te denken: 'Wij zijn wel helemaal gek op dansen, maar dansen we niet op de vulkaan?'

In *Wachten op Godot* was de vloer bezaaid met vulkaanas, een citaat uit een ander stuk van Beckett: *Eindspel*. Daarin is 'de bom' gevallen, buiten de ruimte waar de personages zich bevinden ligt alleen nog maar 'stof'. Op dit moment is het vooral de dreiging van terroristische aanslagen, van een totale milieuramp, van de totale instorting van het financiële systeem, of van alle drie tegelijk die onze rust en ons gevoel van veiligheid verstoort. Maar wat daarmee te doen?

## Een tijdsbeeld ter discussie: de groep en de rest van de wereld

Ieder seizoen legt Toneelgroep Oostpool accenten. Was dat in het eerste seizoen 'Volop in het hier en nu' en in het tweede seizoen 'De twijfel aan de zin van dit alles', in het derde seizoen werd dat 'De groep of De rest van de wereld': Het individu versus het collectief en vice versa.

Dat er in een nieuw seizoen op iets anders de nadruk wordt gelegd, betekent niet dat aspecten waarop eerder de aandacht werd gericht niet meer aan de orde zijn: die blijven doorspelen.

Het veelvuldig gezamenlijk optrekken van een hechte groep vrienden van dezelfde leeftijd is niet iets dat de dertigers hebben uitgevonden, maar is wel uitdrukkelijker een onderdeel gaan vormen van het openbare leven. Je komt ze ook steeds vaker tegen in televisieseries.

Ook in het werk van Toneelgroep Oostpool. In de eerste twee seizoenen waren de hechte vriendengroepen dominant aanwezig in *Wat het lichaam niet vergeet*, *Zomergasten*, *Los* en *Er moet licht zijn*. Vormden de groepen in *Wat het lichaam niet vergeet* en *Los* nog één geheel, in *Er moet licht zijn* vielen er al enkelingen 'uit de groep' doordat ze in een emotionele toestand terecht kwamen – een grote onbeantwoorde liefde, een diepe existentiële depressie – die niet strookte met de feestcode. In *Zomergasten* keerden een paar vrienden zich echt tegen de anderen.

In het derde seizoen krijgt 'de groep' en de tegenstelling tussen individu en collectief de volle aandacht. In *Till the fat lady sings* is er geen sprake van een vriendengroep, de twee enkelingen waarover het gaat – broer en zus –, keren zich tegen alle anderen, tegen de rest van de wereld zelfs. Dat gebeurde in *Zomergasten* ook wel – ook daar ging het trouwens om een broer en een zus – maar de afkeer die het tweetal in *Till the fat lady sings* koestert, is nog veel intenser, existentiëler zelfs.

### Allen tegen een

De groep in *Een kleine zeemeermin*, dat eind februari 2011 in première ging in regie van Marcus Azzini, wordt er wel een groepje ten tonele gevoerd, maar dat kan je nauwelijks nog een groep vrienden noemen. Het beeld dat Azzini in deze voorstelling schetst van zijn leeftijdsgenoten, is nog veel gruwelijker dan het groepje totale leeghoofden in *Los* en het groepje oppervlakkige feestbeesten in *Er moet licht zijn*.

In *Een kleine zeemeermin*, tot stand gekomen op basis van improvisaties, bestaat de 'groep' uit twee mannen, Stefan Rokebrand en Bram van der Heijden, en twee vrouwen, Kirsten Mulder en Suzan Boogaardt. Aan het begin van de voorstelling bevinden zij zich in een enorm omhulsel van melkwit plastic. Ook de vloer is wit. De vier



hebben zich opgesloten in een enorme, totaal steriele luchtbel en zich definitief van de buitenwereld afgesloten. Ze zijn extravagant uitgedost en geschminkt. Ze lijken meer op modepoppen of standbeelden dan op mensen. Ze staan achter een microfoon: het leven als egocentrische soloperformance. Meer dan dat hebben deze vier personages aanvankelijk niet gemeen. Achter het plastic bevindt zich nóg een vrouw, in een lange jurk, Eva van Manen, die als zangeres en vertelster de voorstelling zal omlijsten. Links achter, maar binnen het plastic omhulsel zit onder dun, doorzichtig plastic een jonge man, gekleed in een zwarte onderbroek: Bas van Rijnsoever.

Eva van Manen begint met de slotaria van Dido uit de opera *Dido en Aeneas* van Henry Purcell: 'Death is now a welcome guest./ When I am laid in earth,/ Remember me,/ But ah, forget my fate.' Ze zingt ijzingwekkend mooi, maar haar stem wordt elektronisch steeds meer misvormd. De vier binnen het omhulsel beginnen flarden te 'performen' van het sprookje *De kleine zeemeermin* van Hans Christian Andersen. Over de jongste dochter van de koning en de koningin van de zeemeerminnen, die verliefd wordt op een beeldschone prins van op het land en mens wil worden om met hem te kunnen trouwen. Een zeeheks heeft een toverdrank waardoor haar visstaart verandert in twee benen, maar iedere stap zal haar echter extreem veel pijn doen. Ook moet ze haar tong en haar stem afstaan. Mens worden betekent lijden.

Wanneer Bas van Rijnsoever onder zijn dunne plastic lap begint te bewegen en zich langzaam bevrijdt van zijn omhulsel, een soort vlies, kijken de vier anderen gefascineerd naar dit pure natuurwezen. Zij willen er net zo eenvoudig uitzien als hij en trekken daarom hun extravagante bovenkleden uit en doen zijn bewegingen na. Het wordt een wonderlijk dansnummer. Als de muziek eindigt, beginnen de vier met elkaar te praten, maar om Bas bekommeren ze zich verder niet. Totdat die op de wanden begint te slaan van het plastic omhulsel waarin ze zich bevinden, zich tegen die wanden aangooit, steeds woester. Als het omhulsel van boven losraakt en het geheel op iedereen neervalt, komt het viertal, verbijsterd, eronder vandaan gekropen, met Bas. Een buitenwereld is er na het instorten van hun wereld nog steeds niet, alleen de leegte van het toneel, het zwarte niets.

Vanaf dat moment beginnen de vier te spelen met dit pure natuurwezen, overigens meer een soort Kaspar Hauser dan een zeemeerman. Hij wil erbij horen en doet dus alles wat ze hem zeggen. Al gauw worden de spelletjes minder leuk, ze sollen met hem, schelden hem uit, behandelen hem als een baby. Ze sommen trots een hele reeks gedragingen en opvattingen van zichzelf op, die door iedereen in de zaal als weerzinwekkend ervaren worden en dan gaat het getreiter weer door. Tot Bas schokschouderend begint te huilen. Toch wil hij nog steeds 'part of that world' worden. Echt? Is het een laatste sprankje dwaze hoop?

Met het beeld dat Marcus Azzini schetst van deze groep dertigers haalt hij het bestaande beeld van dergelijke vriendenclubs compleet onderuit. Ze zijn narcistisch-exhibitionistisch, meten zich via hun kleding een poeha-identiteit aan, bouwen een smetteloze maar steriele wereld om zich heen zonder vensters op de wereld, en leven daarin volstrekt naast elkaar heen: ze concentreren zich geheel op hun eigen per-

formance. Het enige wat hen bijeenbrengt en bindt en dus een gemeenschappelijk identiteit geeft, is de komst van een buitenstaander, een onschuldig wezen. Maar die fascinerende onschuld en puurheid blijkt voor hen onverdraaglijk, die haalt al hun valsheid en gemeenheid naar boven.

De weerzinwekkende spelletjes die ze met hem spelen worden overigens nooit echt wreed of gewelddadig. Hun houding is er meer een van 'kijk mij eens grappig, grof, weerzinwekkend doen'. Zelfs als ze vertellen hoe walgelijk hun opvattingen en hun gedragingen zijn, doen ze dat ijdel, in het kader van 'kijk eens wat wij allemaal kunnen'. Maar het is niet schokkend. Het zijn vervelende mensen, geen monsters. Ze zijn niet kwaadaardig, niet levensgevaarlijk. Als toeschouwer ga je daar bijna naar verlangen. Ze zijn stompzinnig.

Het beeld dat Marcus Azzini van zijn leeftijdgenoten respectievelijk medemensen schetst, wordt steeds gruwelijker.

### Een tegen allen

Gaat het in *Een kleine zeemeermin* over allen tegen één, in *Hamlet*, de voorstelling die Marcus Azzini daarvóór, in oktober 2010 uitbracht, gaat het om één tegen allen: Hamlet tegen het Hof.

Opmerkelijk in deze voorstelling is, dat de leden van de 'groep', het Hof, lang niet zo weerzinwekkend zijn als die van *Een kleine zeemeermin*.

Eigenlijk zijn ze heel gewoon. En dat ligt niet alleen aan de vertaling en bewerking van Frank Albers en Joeri Vos, die Shakespeares exuberante taal in hedendaags, 'gewoon' taalgebruik omzetten. Het ligt ook niet alleen aan de geraffineerd eenvoudige, soepele en losse, 'gewone' kleding van Klavers van Engelen, in kleur variërend van vorstelijk blauw tot sjiek diepzwart. Koning Claudius (Stefan Rokebrand) mag dan zijn oudere broer, de oude koning Hamlet, vermoord hebben, een monster is hij allerminst. Een feestbeest is hij ja, een drinkebroer en een geilneef. Maar ook een staatsman: meteen na zijn aantreden slaagt hij erin om de dreiging van een oorlog met Noorwegen af te wenden, en dat door middel van diplomatie.

Twee maanden na de dood van de oude koning Hamlet trouwt hij met diens weduwe Gertrude (Maria Kraakman), de moeder van de jonge Hamlet (Sanne den Hartogh). Ook zij is in deze voorstelling 'gewoner' dan gewoonlijk. Net zo geil als haar nieuwe echtgenoot bijvoorbeeld. Maar ook zij is niet zo eenduidig. Dat ze al na twee maanden opnieuw trouwde kan je respectloos noemen ten opzichte van haar overleden man, het voorkwam óók dat er onrust ontstond in het Rijk. Daar hadden ze indertijd in Engeland ervaring mee. En echt misdadig is ze ook niet: in deze voorstelling weet ze niet dat haar huidige man haar vorige man heeft vermoord. Ze gedraagt zich wel veel jonger dan ze is. Ze speelt niet alleen met plezier de stoeipoes voor Claudius, maar ook het schattige poesje voor haar zoon Hamlet. Een fraai voorbeeld van de camaraderie tussen moeder en zoon is de manier waarop hun

grote scène start nadat Hamlet zijn oom Claudius ontmaskerd heeft als de moordenaar van zijn vader. Zij begroeten elkaar hartelijk, totdat Hamlet een geluid met zijn tong tussen zijn lippen maakt: Blblbl! Zij geeft hem een klap. En dat is in strijd met de camaraderie die hen verbindt. Hamlet zegt: 'Opnieuw beginnen?' Waarna de scène zich exact herhaalt. En nog een keer herhaalt. De derde klap betekent voor Hamlet een definitieve breuk met zijn moeder. Hij is eraan gewend dat de moeder-zoonrelatie een vriendschappelijke relatie is, maar nu blijkt dat niet meer aan de orde. Tot dan heeft Gertrude haar moederfunctie nooit serieus genomen en nu wil ze opeens haar moederlijke gezag weer laten gelden. Welke hedendaagse toeschouwer herkent dat niet?

Het drama in deze voorstelling is dat niemand wat dan ook serieus neemt. De personages zijn allemaal prototypes van de postmodernistische 'Entwertung aller Werte'. Als niets meer echt belangrijk is, niets een essentiële waarde heeft, leidt dit tot morele onverschilligheid en gevoelloosheid. Claudius is daarvan het beste voorbeeld. Je merkt geen moment dat het vermoorden van de oude Hamlet op hem drukt. Als Hamlet hem heeft ontmaskerd en hij beseft dat hij schuld moet bekennen, lukt hem dat niet omdat hij nu eenmaal geen schuld voelt.

Het opmerkelijke aan deze voorstelling is, dat ook Hamlet niet echt geschokt of geraakt lijkt door het wangedrag van zijn moeder, zelfs niet door de moord die zijn oom op zijn vader pleegde. Hij is de hedendaagse dertiger bij uitstek: hij is gewend om alles te relativiseren, overal grapjes om te maken. Oorspronkelijk misschien om zijn emoties op een afstand te houden, maar ook omdat hij als hedendaagse dertiger niets echt belangrijk mag vinden. Hij vindt wel dat zijn moeder nauwelijks rouwt en wat al te snel met zijn oom is getrouwd, maar daar blijft het bij. Hij verdenkt zijn oom er wel van dat die zijn vader heeft vergiftigd, maar pas als hij in zijn verbeelding zijn vader 'ziet' die hem dat 'onthult' dat hij door zijn zoon gewroken wil worden, voelt hij zich verplicht in actie te komen. Daarvoor had hij die truc dus nodig. Als hij ontdekt dat zijn geliefde Ophelia (Janneke Remmers) haar vader Polonius (Erik Whien) gehoorzaamt als die haar beveelt haar relatie met Hamlet te verbreken, weet hij niets beter te bedenken dan haar uit te schelden en naar een nonnenklooster te sturen. Zijn liefde is dus niet zo groot dat die tegen deze teleurstelling bestand is. Hij probeert haar niet eens om te praten.

Hij is charmant en geestig, maar ook ijdel en aanmatigend. Hij voelt zich superieur aan de anderen, veroordeelt ze. Hij eist van de anderen honderd procent eerlijkheid en integriteit. Maar die perfectie bestaat niet. Sterker: de staat is rot. Maar hij doet niks.

Hamlet is in deze voorstelling een acteur: hij speelt alles, met alles; hij speelt zijn leven, met zijn leven – en dat van anderen, maar hij verliest zich in zijn eigen spel. Zelfs de beroemde zin: 'Er zijn of er niet zijn, dat is de vraag', gaat bij hem gepaard met een grijns en dus met een lach in de zaal. Niet dat hij het niet meent, maar ja.

Hij denkt dat hij zich met zijn intelligentie en relativiseringsvermogen zal weten te handhaven en uiteindelijk zijn wraak zal weten te volvoeren. Maar juist die niet

serieuze, halfslachtige dertigers-houding is de oorzaak van zijn mislukking en van het totale bloedbad waar alles in eindigt. Hij weet dat hij om daden te stellen, vastberaden en hartstochtelijk moet zijn, maar als hij zich daartoe heeft weten op te werken, begaat hij alleen maar stomiteiten. In de veronderstelling dat hij Claudius neersteekt, doodt hij Polonius. Daarna deinst hij er niet voor terug om zijn vrienden Rozencrantz (Aafke Buringh) en Guildenstern (Ali Ben Horsting), die zich ervoor hebben geleend om hem te bespioneren, te laten vermoorden. Dat doet hij even lafhartig en gevoelloos als Claudius zijn vader van het leven beroofde.

Traditioneel is Hamlet de ene echt onschuldige aan een verrot Hof. Hoewel hij daar niet op is ingesteld of voor toegerust, beschouwt hij het als zijn plicht om in te grijpen. We leven met hem mee en kijken vol begrip toe hoe hij daarin ontspoot. Dat is tragisch. Maar de rotheid van Azzini's Hof valt – op die ene moord van Claudius na – nogal mee en Den Hartoghs Hamlet neemt zo veel afstand van wat er om hem heen gebeurt, dat er om hem valt te lachen, maar er weinig aanleiding is om met hem te sympathiseren. Hij gaat aan zijn eigen spelerei en relativierungsvermogen te gronde.

Eigenlijk is er niemand in deze voorstelling sympathiek. Niemand neemt iets echt serieus. Iedereen speelt toneel. Iedereen heeft op een gegeven moment de kans om het goede te doen, maar laat het na.

En dat terwijl iedereen bijna alles weet, of kan weten. Eigenlijk is het decor, zoals meestal bij Azzini, een leeg toneel. Alleen hangt er nu vanuit de kap een achttiende-eeuws coulissen-decor, compleet met voordoek, waarop zelfs nog een stukje van een zaal en de zijloges te zien zijn. Dat ouderwetse decor dient niet alleen om te onderstrepen dat iedereen toneel speelt, maar de coulissen worden al gauw een beetje opgetrokken, zodat je ziet dat de andere personages zich erachter bevinden en alles horen. Vaak staan ze zelfs zichtbaar te luisteren. Maar niemand doet iets. Het sterkst geldt dat voor Horatio (Michiel Bakker). Die ziet en hoort en weet letterlijk alles, maar hij blijft alleen maar toeschouwer. De beste vriend van Hamlet blijkt een allemansvriend.

Het gruwelijke van deze voorstelling zit hem niet in de gruwelen die de personages begaan, maar in hun dode hart en hun dode ziel. Alleen hun hersens werken. Maar ja, onze hersens lenen zich voor alles.

In deze voorstellingen blijft er van het beeld van een hechte groep vrienden die samen optrekken en hun ervaringen delen niets over. In *Till the fat lady sings* is er niet eens meer een groep. Hamlets vrienden laten hem in de steek of kijken werkeloos toe. De vrienden in *Een kleine zeemeermin* zijn op zichzelf trippende solisten die alleen een groep vormen als ze zich kunnen richten tegen een integere buitenstaander.



## De vorm en de stijlprincipes

### De vorm

De theatermakers van Toneelgroep Oostpool hebben voor het beeld van de werkelijkheid dat zij in hun voorstellingen aan de toeschouwers aanbieden een vorm moeten vinden. Die mag natuurlijk niet flets en troebel zijn, want dan mist zelfs het meest briljante beeld zijn uitwerking op het publiek. De vorm moet zo verrassend, meeslepend en tot nadenken stemmend zijn dat het beeld dat de makers de toeschouwers aanbieden op hun netvlies wordt geëet en zo vast in hun hoofd, hart en buik wordt geplant, dat zij er niet om heen kunnen, dat ze het beeld van de voorstelling wel in debat móeten laten gaan met het beeld dat ze zelf al hebben. De kwaliteit van de vorm bepaalt de effectiviteit van de voorstelling.

Het is hier niet de plaats om te beschrijven hoe zo'n briljante vorm tot stand komt. Dat is een kwestie van talent en van zich doorontwikkeland vakmanschap. Wel van belang in dit kader is, dat een nieuw soort beeld met een nieuw soort inhoud een nieuw soort vorm vereist. Dertigers hebben een ander soort beeld van de wereld dan hun voorgangers en moeten dus een nieuw soort vorm ontwikkelen. Daarvoor is het bestaande, overgeleverde vakmanschap niet voldoende. Een hedendaagse timmerman heeft ook meer en ander gereedschap nodig dan zijn voorgangers. Een hedendaagse theatermaker moet, als hij iets nieuws te vertellen heeft, voortbouwend op bestaande vormen en technieken nieuwe vormen ontwikkelen, eigen stijlprincipes formuleren.

## Toneelgroep Oostpools stijlprincipes

### De speelstijl – Ervaren wat je speelt

De speelstijl van een toneelgroep komt deels voort uit de opvattingen die de theatermakers hebben over theater en deels uit de onderwerpen die ze behandelen.

Aangezien het bij de huisregisseurs van Toneelgroep Oostpool draait om personages die zich in allerlei activiteiten willen storten, is het niet vreemd dat Marcus Azini en Erik Whien niets liever willen dan dat hun acteurs zich ook storten in wat ze spelen. De acteurs maken de regisseurs heel gelukkig als ze in staat zijn om wat hun personage meemaakt zelf ook echt te ervaren. Alleen dan zullen die toeschouwers dat óók kunnen ervaren. Die willen niets liever dan zien wat er allemaal aan gedachten en gevoelens door de spelers heen gaat.

Om dat allemaal ook zelf te beleven, daar hebben de acteurs en actrices soms aardig wat lef voor nodig, emotioneel lef dan. Misschien zijn ze zelf wel niet zoals het personage, maar om te bedenken wat het is om zo te zijn moeten ze wel zelf even zo worden. Daarvoor moeten ze soms heel wat overwinnen. Gewoon angst soms. Maar ook gêne.

Het gevecht van de acteurs met hun angst en gêne geeft aan de voorstellingen van Toneelgroep Oostpool – zonder dat de toeschouwers zich dat realiseren – een extra theatrale spanning: lukt ze dat of lukt het ze niet?

Als ze daarin slagen, en dat gebeurt gelukkig regelmatig, is dat ook heel bijzonder. Natuurlijk omdat de toeschouwers dat dan óók kunnen ervaren, maar ook omdat de acteurs, als ze het echt zelf ervaren, daar dan ook eerder een eigen vorm voor vinden. Het ziet er niet gauw uit zoals een dergelijke ervaring er op het toneel nu eenmaal uit ziet. De kans is groter dat de vorm onverwachter, soms zelfs rijker is.

### Afstandelijk spelen – Relativerend spelen

Schijnbaar in tegenstelling met 'ervaren wat je speelt' is het zogenaamde 'afstandelijke spelen' dat deze generatie acteurs kenmerkt, maar al veel langer in zwang was. Eind jaren zestig ontstond er onder aanvoering van Jan Joris Lamers een beweging in het Nederlands theater die het toneel wilde terugbrengen tot zijn essentie: het acteren. De code die Lamers en de zijnen hanteerden was: er staan een aantal acteurs op het toneel die samen het stuk gaan spelen en laten de toeschouwers zien hoe ze dat doen: hoe ze het stuk en de afzonderlijke rollen interpreteren; welke ritmische en melodische uitgangspunten ze kiezen; welke kostuums, decorelementen en attributen ze gaan gebruiken, die al ergens op het toneel staan en hangen en die ze zelf tevoorschijn halen. Ze richten zich direct tot de toeschouwer, het is tonend toneel spelen: ze staan naast hun rol en laten – meestal onnadrukkelijk – zien dát ze kiezen en wat ze kiezen en leggen hun keuze aan de toeschouwers ter beoordeling voor. Het

is niet de bedoeling dat acteurs opgaan en verdwijnen in de – al of niet kolkende – emotionele stroom van hun personages met als doel ook de toeschouwers daarin mee te sleuren, en te verdwijnen.

Dat van de Toneelgroep Oostpool-acteurs verwacht wordt zelf te ervaren wat een personage meemaakt, wil niet zeggen dat zij, als in oude tijden, geacht worden op te gaan en te verdwijnen in de emotionele stroom van hun rol. Er wordt van ze verwacht dat ze tegelijkertijd heel precies laten zien dat en wat ze kiezen. Zelf ervaren én tonen wat je speelt, blijken te kunnen samengaan.

Was afstandelijkheid voor Jan Joris Lamers en de school die hij maakte een artistiek theatraal uitgangspunt, door het postmodernisme werd het een levenshouding. Dat predikte de 'Entwertung aller Werte': er zijn geen absolute waarden meer, net zo min als waarheden: alles is relatief. Grote ideeën en grote gevoelens, zowel positieve als negatieve, worden gewantrouwd, er zijn alleen nog maar grote belevingen, die ofwel kleinerend 'wel grappig' worden genoemd ofwel 'super' en 'fantastisch'. Dat eindeloos relativeren is het acteren binnengeslopen, is de standaard geworden. Wie nu nog heftige emoties toont zonder die te relativeren, behoort tot een voor-vorige generatie. Bij de dertigers onder de acteurs vallen een relativerende levenshouding en een relativerende speelstijl meestal samen.

### Jezelf spelen

Bij Toneelgroep Oostpool staan de acteurs in eerste instantie op het toneel als zichzelf. Logisch, ze worden immers geacht zelf te ervaren wat hun personages meemaken. Maar het gaat regelmatig veel verder: ze zijn op het toneel echt zichzelf. Marcus Azzini benadrukt dat regelmatig door in het script de eigen namen van de acteurs te gebruiken. Dat deed hij al in het script van *Pasolini*: het gaat om 'Stefan' en 'Joep' en op het toneel staan Stefan Rokebrand en Joep van der Geest. Ze presenteerden zich niet als iemand anders. Ze 'speelden' ook niet zichzelf, maar wat ze deden en zeiden hadden ze zelf bedacht. Het was gedeeltelijk gebaseerd op improvisaties en bestond gedeeltelijk uit door hen gekozen en gemonteerde teksten, die ze presenteerden, maar niet als een personage.

Bij de start van Toneelgroep Oostpool gaat Azzini door met het maken van personage-loze voorstellingen. Van *Wat het lichaam niet vergeet* is geen script, de acteurs dragen ook geen namen, ze doen en zeggen dingen omdat ze dat bedacht en besloten hebben. Het was een improvisatievoorstelling. Azzini gaf de acteurs weliswaar opdrachten, maar de voorstelling bestond uit een montage van wat ze zelf hadden bedacht en gedaan. Het was de eerste voorstelling van het 'nieuwe' Toneelgroep Oostpool en impliciet een statement over hun bedoelingen.



In *Orlando* worden in het script de eigen namen van de acteurs gebruikt, terwijl ze overduidelijk personages uit de gelijknamige roman van Virginia Woolf spelen. Ze worden echter geacht samen te vallen met hun rol. Als acteur Joep van der Geest, die net nog een dokter 'was', zich opeens voorstelt als de dichter Nick Green, stelt Maria Kraakman zich voor als 'Orlando. Maria. Hoofdpersoon. Actrice.' Als zij hem tijdens het debat over het bewerken van romans dat daarop volgt Joep noemt, roept die woedend: 'Niet mijn eigen naam gebruiken. Ik speel niet. Ik ben zo iemand.' (Hij bedoelt Nick Green.)

Ook in *Los* worden de acteurs in het script met hun eigen naam aangeduid, terwijl ze elkaar op het toneel een andere naam geven, waardoor ze ook de personages zijn. Ze distantiëren zich niet 'als acteur' van hun personages, terwijl niemand zal denken dat ze 'in het echt' op verjaardagen ook zo zijn. In ieder geval niet in die mate, hopelijk.

In *Er moet licht zijn* van Hannah van Wieringen tenslotte gaat het om vijf personages die de namen van de acteurs dragen, al wordt er niet van uitgegaan dat de toeschouwers denken dat ze zichzelf spelen. Wel wordt gesuggereerd dat het mensen zijn zoals zij, dat ze ermee zouden kunnen samenvallen.

Erik Whien hanteert nog een speciale methode om aan het publiek duidelijk te maken dat de acteurs in eerste instantie als zichzelf op het toneel staan. Hij benadrukt regelmatig in het begin van de voorstelling dat het om acteurs gaat die iets gaan spelen. In *Zomergasten* bijvoorbeeld, liet hij een technicus de acteurs op het toneel één voor één een zendmicrofoontje opzetten, daarbij gebruik makend van het feit dat Gorki in die eerste scènes de personages één voor één introduceert door een ontmoeting met hoofdpersoon Barbara. Het is al fictie, maar de acteurs prepareren zich nog. Alles is nog 'gewoon', down to earth, de personages gedragen zich zoals de acteurs zich gedragen. Heel langzaam wordt je als toeschouwer – zonder dat je dat merkt – helemaal de fictie in gezogen en laten de acteurs de speelstijl van het begin – gewoon doen, duidelijk maken dat je acteert – los. Ze kunnen dan ook als acteurs 'uitpakken', dat wordt dan niet meer als overdreven ervaren.

### Steeds iets of iemand anders spelen

Er is nog een ander element in de speelstijl die de acteurs de gelegenheid geeft om 'uit te pakken' en dat heeft te maken met de personages die Toneelgroep Oostpool graag presenteert. Die storten zich voortdurend in allerlei andere activiteiten en wisselen zelfs regelmatig van identiteit. (Van identiteit wisselen is nu eenmaal ook een manier om de herhaling – en de afvlakking van de beleving – te voorkomen. Verkleedfeesten zijn populair bij dertigers, niet alleen omdat wel grappig is, maar ook om een bepaald gedrag uit te testen en dat eventueel later echt te gaan vertonen.) Als je al die veranderingen als acteur allemaal ten volle wilt zijn of beleven, moet je

in staat zijn om abrupte en nogal ingrijpende en daardoor spectaculaire overgangen te maken. Het meest duidelijke voorbeeld daarvan is natuurlijk *Orlando*, dat gaat over het veranderen van identiteit. Maar niet alleen Maria Kraakman wist in die voorstelling, zoals gezegd, als een toverbal te veranderen van identiteit, stemming en beleving. Ook Joep van der Geest lukte dat, die niet alleen optrad als verteller of spreekstalmeester, maar ook een reeks van rollen voor zijn rekening nam, zowel mannelijke als vrouwelijke. Een ander opvallend voorbeeld was de overgang die Sanne den Hartogh maakte toen hij in *Till the fat lady sings* van de vriend in de broer van Maria Kraakman transformeerde. Op Onstage.nl schreef Brian Lo Sin Sjo: 'Op subtiele wijze zie je plots een verbeterd gezicht verschijnen, verstijven de schouders en vervolgens het hele lichaam.'

### Met het publiek spelen

Iedere theatermaker heeft het er altijd over dat het bij het toneel altijd gaat om het hier en nu.

Daarmee bedoelen ze allereerst dat acteurs de fictieve wereld iedere avond helemaal opnieuw moeten oproepen, moeten creëren. Natuurlijk hebben ze geleerd te herhalen wat ze tijdens de repetities hebben uitgevonden en afgesproken, maar vaak gaat het toch niet vanzelf, moeten ze dat toch op zichzelf en de toeschouwers 'bevechten'. Toneel is geen film die iedere avond alleen maar hoeft te worden afgedraaid.

Met dat 'hier en nu' van het toneel bedoelen theatermakers ook dat de voorstelling iedere avond sowieso anders is. De gesteldheid van de acteurs én de toeschouwers is nu eenmaal elke avond anders. Daardoor kiezen acteurs vaak net een andere toon, doen ze iets net iets anders – wat ook net iets anders betekent. Daarop moeten de anderen dan weer reageren en zij daar weer op enzovoort. Zo worden er nieuwe dingen ontdekt, die de voorstelling verrijken. Soms proberen acteurs tijdens een voorstelling zomaar iets uit, hopen op iets nieuws. Acteurs moeten dus alert blijven op wat de anderen doen en de 'spanning' die dat bij ze oproept, zorgt ervoor dat de voorstelling levend blijft.

Er is nog een derde betekenis van de het 'in het hier en nu spelen'. En dat is de indruk wekken dat het ter plekke ontstaat, dat ze op dat moment bedenken wat te zeggen en te doen. Ook dat gaat niet vanzelf.

Bij Toneelgroep Oostpool betekent het 'hier en nu' echter meer. Het gaat ze erom, elke avond opnieuw een gemeenschap te vormen: een gemeenschap van toneelspelers en toeschouwers. Zodat, als dat lukt, het publiek zich een gemeenschap gaat voelen. Daarvoor moeten om te beginnen de acteurs een gemeenschap vormen, een ensemble. Daar zijn ze zich bij Toneelgroep Oostpool zeer van bewust. Het gaat erom samen hetzelfde te willen, samen te staan voor het soort theater dat je maakt, samen te weten wat je 'de zaal' wil laten ervaren. Maar dat is niet genoeg.

Bij Toneelgroep Oostpool maken ze vaak vanaf het begin af aan duidelijk dat toneel en zaal een eenheid vormen. Bij *Zomergasten* komen alle acteurs in het begin op, ze gaan in een rij front zaal staan en zingen een meerstemmig socialistisch lied. Zo een waarvan je meteen enthousiast wordt. In *Orlando* komt Maria Kraakman door een deur achter op het toneel op, loopt naar voren, knikt naar het publiek, maakt van haar handen een schelp voor haar mond en blaast een signaal. Daarmee zijn toneel en zaal verenigd. Hierin consequent zijn hoeft natuurlijk niet. Bij *Till the fat lady sings* zag Erik Whien ervan af, de acteurs waren meteen de personages en werden direct in het verhaal getrokken. Marcus Azzini deed het in *Hamlet* weer wel. Horatio richt zich bij aanvang tot het publiek: 'Wat willen jullie zien? Iets droevigs of een ramp? Zoek dan niet verder.'

Goed, dat is een mooi teken van de eenheid van toneel en zaal, maar om duidelijk te maken dat het de bedoeling is dat toneelspelers en toeschouwers de voorstelling samen máken – en dat wil Toneelgroep Oostpool – is meer nodig. Als acteur zul je zo moeten spelen dat de toeschouwers weten dat ze gezien en gehoord worden, dat hun mee-beleven en hun reacties er toe doen.

Dat vraagt een waarneembare vorm van luisterend spelen, van laten merken dat er bij jou als acteur sprake is van een grote sensibiliteit voor wat zich in de zaal afspeelt, dat jij je daardoor laat beïnvloeden en dat je het op prijs stelt als de zaal een even grote sensibiliteit aan de dag legt voor wat er op het toneel gebeurt. Bij Toneelgroep Oostpool kijken de acteurs regelmatig even de zaal in en reageren ze als de zaal waarneembaar reageert.

Er zijn ook vormen van 'luisterend' spelen waarin een acteur zich veel directer tot de toeschouwers richt. Je kunt Hamlets monoloog 'Zijn of er niet zijn, dat is de vraag' doen alsof je tegen jezelf praat, maar je kunt de vraag ook voorleggen aan het publiek, dat dan moet meebeslissen over zijn zelfmoord, de argumenten op hun geldigheid en overtuigingskracht moet onderzoeken.

Je kunt zelfs vragen zo aan het publiek stellen dat het publiek begrijpt dat het ook antwoord kan geven. En dat ook doet. Dat gebeurde in *Wat het lichaam niet vergeet*, zelfs door de (plexi) glazen wand heen die toneel en zaal van elkaar scheidde. En de vragen waren vaak heel persoonlijk, soms pijnlijk.

Zo'n gemeenschap tussen toneelspelers en toeschouwers ontstaat natuurlijk pas echt als het over iets gaat dat voor toneelspelers en toeschouwers van het grootste belang is.

## De enceneringsstijl

### De lege ruimte

Zowel Marcus Azzini als Erik Whien gaan bij voorkeur uit van een lege ruimte. Ze zijn niet de eerste en de enige theatermakers die dat doen. De tijd dat je bij het opgaan van het doek tegen de achter- en zijmuren van een kamer keek en de achter- en zijwanden van het theater onzichtbaar bleven, ligt al heel lang achter ons. Al ver voor de Tweede Wereldoorlog werden er decors geïntroduceerd die bestonden uit losse zetstukken, al werd de ruimte dáár weer achter dan afgesloten met een horizontale doek, of afgestopt met zwarte gordijnen. Bij de opkomst van de kleine zalen in de jaren zestig werden die zwarte gordijnen geïmiteerd: de muren van de meestal niet als theater gebouwde ruimtes werden zwart geschilderd. In het theater betekent zwart meestal: dit is er eigenlijk niet, dit hoort niet bij de fictie. Maar zwart slaat ook de blik van de toeschouwers dood, sluit hen in een doodse ruimte in. Gelukkig zijn er ook zalen – zoals de grote zaal van Frascati in Amsterdam – die intact werden gelaten. Van veel recenter datum is dat je als toeschouwer ook in de grote schouwburgen tegen de echte achterwand en de echte zijwanden van het toneel aankijkt. De keuze voor zo'n lege ruimte betekent echter niet voor iedereen hetzelfde.

Je kunt ermee te kennen geven dat het bij toneel om de acteurs draait. Decors, kostuums, projecties: je kunt dat allemaal weglaten en het alleen doen met toneelspelers. En met licht natuurlijk, je moet ze kunnen zien. Dat gold voor de 'nieuwe' theatermakers à la Jan Joris Lamers aan het eind van de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig.

Je kunt er ook mee benadrukken dat het om fictie gaat, dat het een spel is en blijft. Dat speelt voor Toneelgroep Oostpool zeker een rol.

Maar er is nog een andere interpretatie mogelijk van die kale ruimte. Er kan ook mee te kennen gegeven worden dat we ons als mensen in een totale leegte bevinden, dat het leven niet meer is dan wat wij er zelf van maken, met behulp van onze verbeelding. Dat geldt ook voor de toneelruimte. Er wordt iets van gemaakt: het blijft niet leeg, er wordt iets ingezet. Zowel door Marcus Azzini als door Erik Whien.

Voor Azzini geldt: er komt niet meer te staan of te hangen dan strikt noodzakelijk is en de acteurs moeten ermee kunnen spelen, kunnen integreren in hun spel.

De (plexi)glazen wand tussen toneel en zaal bij *Wat het lichaam niet vergeet* maakte van het toneel een herbarium: daarachter leefde de diersoort mens. Die glazen wand was echter ook een sta-in-de-weg voor iets wat Toneelgroep Oostpool graag wil: een open communicatie met het publiek. Dat kon alleen via microfoons aan beide zijden van die wand en in een voorstelling die over het lichaam gaat is dat een handicap: het verhindert de lichamelijke nabijheid die nu juist een kwaliteit is van een kleine zaal met een vlakke vloer en een steil oplopende tribune.

Dat werd één van de thema's van de voorstelling: het gevecht om het publiek te bereiken door die 'vierde wand' heen. Dat lukte uiteindelijk wonderwel.

Het decor van *Orlando* bestond uit niet meer dan een paar tafels met stoelen en een bankje op de voorste helft van het toneel. Die werden door de acteurs zelf opgebracht. Op de momenten dat Orlando zich expliciet in zijn eigen verbeelding begaf, werd het achterste deel van het toneel erbij getrokken en kon de lichtontwerper gaan toveren, bijvoorbeeld door het aanlichten van wolken poeder of een heel fijn regengordijn. Opeens werd de hele ruimte 'gevuld'.

Hannah van Wieringens *Er moet licht zijn* stelt de vraag of het mogelijk is het bestaan, dat van zichzelf leeg is, te vullen. De personages doen dat in dit stuk bijna alleen met taal, nauwelijks met handelingen. Marcus Azzini: 'Als je de acteurs dan de gelegenheid geeft om min of meer comfortabel te gaan zitten, op een stoel, fauteuil of bank, dan verlies je het fysieke.' Wat kun je dan nog meer doen in een lege ruimte om te voorkomen dat de personages alleen maar 'talking heads' worden? Het werd een vloer van lege flessen. Natuurlijk staan die flessen voor hun forse alcoholconsumptie. Hun leven bestaat hier uit consumeren, uit legen en vullen en legen en vullen en legen. Maar deze vloer staat ook voor hun geestelijke leegte.

Bij Azzini moeten de acteurs die flessen ook in hun spel kunnen integreren: de vloer dwingt ze om voortdurend te balanceren. Wat dan weer iets zegt over het wankele van hun bestaan. En omdat ze soms echt hun evenwicht verliezen, wordt de emotieloosheid waarmee ze behept zijn – of die ze voorwenden – doorbroken. Ze schrikken even en moeten zich herpakken. Dat geeft ze de kans iets meer van hun gevoelens te laten zien.

Consequent zijn hoeft ook in dit opzicht niet. Bij *Een kleine zeemeermin* begint Azzini met een volle ruimte: het matte, witte plastic omhulsel op een witte vloer waar de personages zich in bevonden. Het was een gesloten ruimte zoals in lang vervlogen tijden alle decors altijd waren. Ook hier wordt met deze beperking gevocht: de zeemeerman slaat erop en gooit zich ertegen aan, totdat het omhulsel instort. Dan is er weer de lege ruimte – op het matte, wit plastic na, waaronder zich de zangeres bevindt.

### Een ankerpunt

Erik Whien benadert de lege ruimte waarmee hij begint op een heel andere manier. Er moet in ieder geval een ankerpunt zijn voor de acteurs, een voorwerp voor op het toneel die hen 'dwingt' naar voren te gaan en zich tot het publiek te richten. Bij *Wachten op Godot* is dat uiteraard de boom, bij *Van de brug af gezien* een kist.

Azzini creëert regelmatig een ander soort ankerpunt, meer een contrapunt eigenlijk. Hij gebruikt daar mensen voor. In *Wat het lichaam niet vergeet* was dat Ali Ben Horsting die nergens aan meedeed en naakt, met een koptelefoon op, lag, zat, liep,

keek. In deze voorstelling over perfecte lichamelijke schoonheid stond hij voor het gewone menselijke lichaam en voor de dood. Hij is ook dood, blijkt. In *Pasolini* was het Azzini's moeder die links achter op het toneel aan een tafeltje zat te patiencen, een verwijzing naar de rol die Pasolini's moeder in diens leven vervulde. In *Orlando* was dat een danser die bewegingloos achter op het toneel stond – en op een gegeven moment omvalt. In *Een kleine zeemeermin* was het de zangeres.

### De ruimte 'vullen'

Bij Erik Whien komt er in de loop van de voorbereidingen en de repetities meestal iets meer op het toneel te staan dan bij Azzini: hij wil duidelijk maken dat zijn personages mede bepaald worden door de materiële omstandigheden van hun bestaan. Als in *Van de brug af gezien* tot twee keer toe een enorme hoop plastic tonnen naar beneden komt vallen heeft dat alles te maken met de rol die het werk in de haven in de voorstelling speelt, hoe bedreigend dat kan zijn en hoe dat werk zelf bedreigd kan worden. De personages laten zich daardoor niet intimideren: ze ruimen de rotzooi zelf op. Het huis van Eddie Carbone bestaat uit een plafond, dat omlaag en omhoog kan. Als de twee vrouwen die er wonen het plafond kunnen aanraken zegt dat iets over hun benauwde woonomstandigheden en over de steeds benauwder wordende situatie. Maar ze zoeken daar ook steun, ze klampen zich bij wijze van spreken vast aan dat dak boven hun hoofd.

Marcus Azzini vulde het toneel voor het eerst iets meer in *Hamlet*, zijn tweede grote zaalvoorstelling. Er waren de achttiende-eeuwse coulissen die hingen en gingen en weer kwamen en gingen. Er hingen en gingen en kwamen en gingen ook doeken die de achterraimte afsloten: een achttiende-eeuws voordoek en gewone, zwarte doeken. Net als bij *Orlando* was de ruimte in tweeën gedeeld. De scheiding werd gevormd door een aantal manshoge tafels, die onder meer dienden als bed en als toneelvloer voor de toneelvoorstelling in de voorstelling. Daarachter verbleven, zichtbaar voor het publiek, de acteurs als ze niet 'op' waren en de andere personages niet stonden af te luisteren. En daar verkleedden zij zich.

### De verovering van de ruimte

Nog nadrukkelijker dan Azzini gebruikt Whien corelementen (en licht) om de ruimte van voren naar achteren in tweeën, of liever in drieën te delen. Dat heeft te maken met Whiens opvattingen over de speelstijl. Als de acteurs zich in het begin van de voorstelling aan de toeschouwers presenteren als zichzelf, doen ze dat vóór op het toneel. In de loop van de voorstelling 'worden' de acteurs steeds meer hun personages. Zij betreden dan het tweede en eventueel het derde 'plan' van het toneel, betrekken dat erbij.

In *Zomergasten* werd die indeling heel nadrukkelijk aangegeven. Het eerste bedrijf speelde zich voor op het toneel af, het tweede deel van het toneel was afgeschermd met min of meer doorzichtig plastic. Dat werd daarna weggehaald, waardoor de waranda aan de voorkant van het landhuis zichtbaar werd en bespeeld. Aan het eind van het tweede bedrijf werd de voorgevel van het landhuis doorbroken. Daarachter vond het dansfeest plaats dat niet altijd helemaal goed zichtbaar was. Daarna verdween de voorgevel geheel, zonder dat alles wat zich daarachter afspeelde goed zichtbaar werd. Licht en rook hielden het schemerig. In dat deel van het stuk laait op wat daarvoor al broeide. De tegenstellingen escaleren, de relaties exploderen, er wordt geschoten. Speel je dat voor op het toneel, waar alles goed zichtbaar is, dan zie je dat het niet echt gebeurt en worden dergelijke heftige gebeurtenissen al gauw ongeloofwaardig en belachelijk: de illusie wordt op een ongewenste wijze doorbroken. Achter op het toneel kan je toveren met licht en uitpakken in het spel. Het hoeft niet echt te gebeuren, de suggestie is voldoende.

In *Van de brug af gezien* was het niet anders. De wanhopige verteller van het verhaal – advocaat Alfieri, gespeeld door Lard Adrian, hij kent de afloop – werd aan het begin meer dan levensgroot op het brandscherm geprojecteerd. Nadat dit was opgetrokken begon de voorstelling voor op het toneel, waarna het speelvlak steeds meer naar achteren werd uitgebreid. Naar achteren werd het spel steeds heftiger en het licht steeds dreigender én toverachtiger, culminerend in het opera-achtige slot: de moord op Eddie Carbone.

Ook in *Wachten op Godot*, gespeeld in kleine zalen, was sprake van een tweedeling, maar die was van een iets andere aard. Midden op het toneel was een wand geplaatst, ietwat dreigend naar voren hellend. Deze wand was niet zonder symbolische betekenis, maar diende aanvankelijk alleen een praktisch doel. In Becketts stuk is op- en afgaan heel belangrijk. In een kleine zaal kun je alleen maar afgaan door de zaal te verlaten, er zijn immers geen coulissen. Maar als je dat doet, loop je meteen ook de voorstelling uit. In een voorstelling waar het gaat om het opgesloten zitten – in de leegte – kan dat niet. Vandaar die wand. Daarachter konden de spelers tijdelijk verdwijnen.

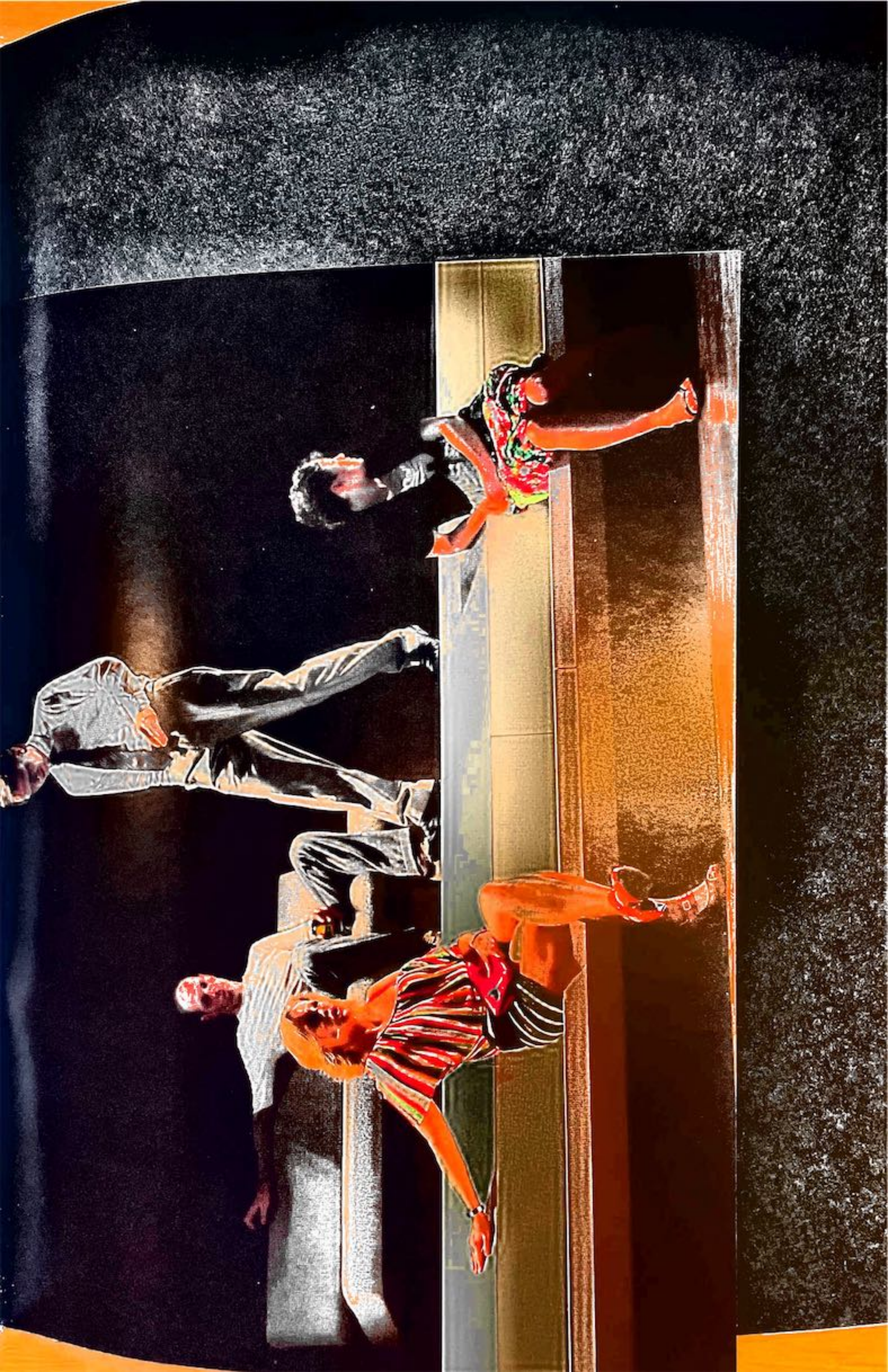
Whiens indeling in speelvlakken bemoeilijkt het spelen van scènes door acteurs voor op het toneel met acteurs achter op het toneel. Whien wil dat niet, omdat de acteurs voor op het toneel zich dan van de zaal afkeren. Hij heeft een hekel aan acteurs die zich uitsluitend tot elkaar richten en niet tot de toeschouwers. Acteurs krijgen dat zo geleerd, maar ze zitten dan al gauw in de scène opgesloten. 'Ik wil zo'n scène dan openduwen, als de twee helften van een vrucht, en die aan het publiek aanbieden.' De ruggen van acteurs kunnen heel expressief zijn, maar ze kunnen op den duur echt niet op tegen de expressieve kracht van de voorkant van hun lichaam. Bovendien moet je kunnen zien dat ze contact hebben en verbonden zijn met het publiek.

Als je het toneel verdeelt in een eerste, tweede en zelfs derde plan en de scènes steeds op één daarvan laat afspelen, moeten de acteurs min of meer op één lijn blijven, parallel aan de rand van het toneel. Die lijn is voor acteurs helemaal niet handig: naast elkaar tegen elkaar praten is bepaald niet vanzelfsprekend. Om ze te helpen geeft Whien ze graag een steuntje in de rug door ze, zeker in het begin, voor een wand of iets dergelijks te plaatsen.

Met licht maakt Whien de verschillende 'hoofdstukken' van de voorstelling, die min of meer samenvallen met de verschillende plannen. Hij begint graag met gaslicht, dat ongericht is, zoals in het echt. Daarna komen er de meer gerichte toneellampen die een plek en een personage kunnen 'uitlichten' en meer, vaak niet realistische, kleuren.

De opdeling van het toneel in een eerste, tweede en derde plan past Whien soms ook in de kleine zaal toe: in *Till the fat lady sings* wordt het voortoneel, dat bestaat uit een podium, afgesloten door twee verrijdbare wanden. Als die weggeschoven worden, is daarachter een ruimte die de badkamer voorstelt waar de ontmoetingen van Walter met zijn moeder plaats vinden en die weer wordt afgesloten door een kreukelig zilverkleurig doek. Voor de slotscène wordt dat weggetrokken, waarna de kamer zichtbaar wordt met het bureau van de dode oudste broer, van waaruit Walter het finale telefoongesprek voert met zijn depressieve zus Jessie – op het voortoneel.





## Samenvattend

### De inhoud

Dertigers die theater maken over dertigers en het beeld dat 'men' heeft van dertigers onderuit halen. Dat is de kortst mogelijke samenvatting van Toneelgroep Oostpool. Dertigers, zo wil het beeld dat 'men' heeft, zijn zelfverzekerd. Ze staan met beide benen op de grond en kijken met open blik de wereld in. Ze stralen uit dat ze gelukkig en succesvol zijn. Ze zijn jong en ze zijn mooi en ze dragen de juiste kleren, kennen de juiste mensen, hebben leuk werk en maken carrière, hebben geweldige vrienden en seks zo vaak en met wie ze maar willen. Ze storten zich elke dag zonder enige beperking in het leven, niet alleen op hun werk, maar daarnaast op ervaringen waarin hun hele hart en hun hele lichaam en hun hele ziel worden aangesproken, waarin ze helemaal kunnen opgaan, die hen in verrukking brengen: ultieme ervaringen.

Toneelgroep Oostpool laat zien wat het is dat dit droombeeld onderuit haalt. Om te beginnen kleven aan alle mensen beperkingen, ook aan dertigers. Hun talent is niet groot genoeg om een glanzende carrière te maken of ze missen daarvoor de sociale vaardigheden. Ze zijn daarvoor ook niet mooi genoeg en dat maakt bovendien dat ze minder succesvol zijn op de seksuele markt. Ze twijfelen aan zichzelf, vrezen de beoordelende blikken van anderen en gaan zich daar zo tegen pantseren dat ze zich niet echt meer kunnen uiten en anderen niet echt tot zich laten doordringen. Op een enkele uitzondering na worden de contacten met hun vrienden daardoor zo leeg dat ze de diepgang missen die nodig is voor ultieme ervaringen. Dat ze zich niet meer kunnen uiten komt ook doordat het voor hen niet alleen angstwekkend, maar ook gênant is om het te hebben over iets dat er werkelijk toe doet. Als mede daardoor hun geestelijke ontwikkeling stagneert, worden mensen al gauw saai. Ontvlamt er werkelijk een grote, gepassioneerde liefde met de potentie lang te duren, dan wordt die door de principiële partnerhoppers die ze zijn niet beantwoord en daar kan het 'grootse en meeslepde leven' dat ze leiden niet tegen.

Herhaling maakt zelfs de meest geweldige ervaring sleets. Wisselen van ervaringen is dus vereist, maar daar moet je vaak lef voor hebben en zelfs al heb je dat, dan blijken dat maar al te vaak ervaringen waar ze de mens niet naar zijn: ze stoten op de grenzen van hun identiteit en een nieuwe identiteit meet je jezelf niet zo maar aan. Van je vrienden moet je het uiteindelijk niet hebben, van de rest van je medemensen trouwens ook niet.

Voor dertigers zijn er geen algemeen geldende waarheden en waarden en zijn grote ideeën en grote gevoelens dus niet alleen bedreigend, maar ook belachelijk en dus gênant. Dat leidt ertoe dat ze alles relativieren, zelfs als het om hun eigen leven gaat. Zo achter elkaar opgeschreven lijkt het of Toneelgroep Oostpool een bombardement uitvoert op het beeld dat 'men' van dertigers heeft. In feite wordt in iedere voorstelling iets anders aan de orde gesteld.

Voor dertigers is de zin van hun leven niet in hun werk te vinden, dus moet die in de rest van hun tijd zijn te vinden. In de voorstellingen van Toneelgroep Oostpool blijkt dat niet zo te lukken, al laten ze zich daar aanvankelijk niet door uit het veld slaan: ze gaan gewoon door, hun levensdynamiek laten ze zich daar niet door afnemen. Maar de depressie slaat toch toe. Een zin voor het leven is namelijk nergens te vinden. Er blijft niets over dan zelf een zin aan het leven te geven. Stapje voor stapje. Sommige personages lukt dat uiteindelijk.

### De vorm

Het ideaal van Marcus Azzini en Erik Whien is dat acteurs zelf echt weten te ervaren wat hun personages ervaren. Dat mist zijn uitwerking op de toeschouwers niet en maakt de vorm waarin ze dat weergeven eigener, origineler.

Het ideaal van Marcus Azzini en Erik Whien is dat de acteurs heel precies laten zien dat ze keuzes maken en welke.

Het ideaal van Marcus Azzini en Erik Whien is ook dat acteurs geheel zichzelf blijven en tegelijk helemaal iemand anders zijn, ook als die niets met ze gemeen heeft.

Het ideaal van Marcus Azzini en Erik Whien is dat de acteurs samen een gemeenschap vormen en er iedere avond in slagen om een gemeenschap te vormen van toneelspelers en toeschouwers, waardoor die toeschouwers zich op hun beurt een gemeenschap gaan voelen. Het is hun ideaal dat de acteurs daartoe expliciet contact maken met de toeschouwers, een contact dat ze in stand houden, tijdens de voorstelling regelmatig expliciet vernieuwen en niet verloren laten gaan.

De voorkeur van Erik Whien en Marcus Azzini gaat uit naar een toneel dat zich als lege ruimte presenteert. Om aan te geven dat het vooral om de acteurs draait; dat het om spel gaat, om fictie; en om aan te geven dat wij mensen ons in een totale leegte bevinden: het leven is niet meer dan we er zelf van maken.

De voorkeur van Erik Whien en Marcus Azzini gaat uit naar het creëren van een visueel/materieel ankerpunt in de lege ruimte en naar het plaatsen van decorelementen die niet alleen een inhoudelijke en symbolische betekenis hebben, maar ook een waarneembare en betekenisvolle rol spelen in het spel van de acteurs.

De voorkeur van Erik Whien en Marcus Azzini gaat naar het stap voor stap (plan voor plan) in gebruik nemen van de hele toneelruimte, waarbij de acteurs/personages zich steeds minder 'gewoon' gaan gedragen, steeds meer in de verbeelding treden en steeds verder en dieper gaan in hun gevoelens en ervaringen, daarbij geholpen door een ruim gebruik van de theatrale (visuele, auditieve) middelen. En zonder dat de toneelspelers het contact met de toeschouwers verliezen.

Het is het ideaal van Marcus Azzini en Erik Whien om een ervaring op de toeschouwers over te brengen die een ijkpunt wordt in hun denken en doen.

afb. p4

*Narziss&Goldmund*

regie Erik Whien

met Lard Adrian, Bram Coopmans,

Ali Ben Horsting

scenografie Guus van Geffen

afb. p9

*Pasolini*

regie Marcus Azzini

met Joep van der Geest, Stefan Rokebrand,

Cida Campos

scenografie Dries Verhoeven

colofon

*Een dialoog van beelden*

Een portret van Toneelgroep Oostpool

©Tom Blokdijk

Uitgave Toneelgroep Oostpool, Arnhem

Deze uitgave is mede mogelijk gemaakt dankzij een bijdrage van  
de Stichting Vrienden van Theater, Arnhem

fotografie | Sanne Peper

concept en grafisch ontwerp | Esther Noyons

druk | robstolk\*

bindwerk | APG