

Mauerschau: vier dagen repertoire door 't Barre Land
Over de vruchtbaarheid van het ondoorgroendelijke
door Tom Helmer

Het toneel ontloopt wat het niet na kan bootsen. Letterlijk. Zodra het gaat om forse afmetingen, natuurkrachten, afstanden en massaslachtingen, pakt het z'n biezen, situeert zich een eindje verderop en neemt genoeg met een mondeling verslag. De vakterm hiervoor is 'Mauerschau': een personage brengt verslag uit van een gebeurtenis die simultaan in een imaginaire, buiten het toneel gelegen ruimte plaatsvindt. Hij kijkt de coulissen in, of over de hoofden van het publiek. Hij kijkt naar de muur als hij het heetst van de strijd op een slagveld ziet, of tuurt de zaal in wanneer hij zogenaamd een auto ziet naderen over een kronkelende weg door de bergen.

't Barre Land presenteerde in juni 2005 *Mauerschau*: een repertoirefestival op het grote toneel van de Utrechtse Stadsschouwburg. Het gezelschap vroeg mij verslag uit te brengen. Deze opdracht had op meerdere manieren ingevuld kunnen worden. Ik heb ervoor gekozen om de twee nieuwe voorstellingen, *Anatol* en *De namiddag van meneer Andemas* uitgebreid in te gaan. Verder nam ik me voor om tijdens *Mauerschau* na te gaan waar 't Barre Land de laatste jaren op uit is geweest. Dat was voor mij niet altijd even helder. De teksten die ze spelen zijn complex, weerbarstig en ook de atmosfeer waarin ze uitgevoerd worden, is verre van banaal. Voor hun zorgvuldig opgebouwde verhouding en omgang met het repertoire, heb ik grote bewondering en ik voel me erg aangetrokken door hun genuanceerde stijl. De laatste jaren echter, ging die nuance naar mijn idee ietwat overheersen, waardoor de voorstellingen af en toe ondoorgroendelijk werden. Tijdens deze vier dagen *Mauerschau* werd mij langzaam duidelijk hoe een zekere mate van onuitgesprokenheid noodzakelijk is voor 't Barre Land om het publiek te geven wat ze te bieden hebben. Zwijgen is goud.

De Utrechtse schouwburg ligt midden in de stad. Het is middag en de inwoners fietsen massaal met bedrukte gezichten door de zomerzon. Ik denk dat ze chagrijnig zijn omdat ze worden geplaagd door tegenstrijdige impulsen: de doordeweekse dag appelleert aan arbeidsdiscipline, maar de zon en de terrassen aan *laisser faire*. Daarom fietsen ze rond met spijt.

Binnen, in de foyers met blauw pluche op de grond, is het veel donkerder. Zonreflecties hebben zich in de gangen verschanst. De kassamedewerkers worden vaak gebeld voor de voorstelling *Mauerschau*. Geduldig leggen ze uit dat *Mauerschau* de naam is van het hele programma, dat *Mauerschau an sich* niet te zien zal zijn, en dat men voor alle voorstellingen apart een kaartje moet kopen. Andere bellers zijn vooral geïnteresseerd in de voorstelling *Hondehart* van Boelgakov. Aan hen wordt uitgelegd dat *Hondehart* alleen wordt gespeeld in combinatie met *Aantekeningen uit het ondergrondse* van Dostojevski. Meestal verflauwt de interesse voor *Hondehart* dan. Ik denk dat dat de ware hondenliefhebbers zijn, die alleen nog maar willen weten wat er in het hart van hun hond omgaat.

In de grote zaal is het nog donkerder. Alleen boven op het balkon brandt licht. Ik klim omhoog waar Jacob Derwig jazzplaatjes draait. Een paar felle lampen strijken over een lange bar die over de breedte van het balkon is getimmerd. Verder zijn alle stoelen verwijderd. Een trap met reusachtige treden is overgebleven. Je kunt niet anders dan er informeel op gaan zitten. Ik vind het nu al, ondanks het feit dat er nog vrijwel niemand is, heel gezellig.

Duras, 1962

De eerste voorstelling die ik zie is een nieuwe productie die dit najaar ook in de tournee gespeeld zal worden. *De namiddag van meneer Andesmas* is een bewerking van een novelle van Marguerite Duras uit 1962 met dezelfde titel.

Andesmas (Martijn Nieuwerf), een oude, rijke man, zit voor zijn huis op een berg in Zuid-Frankrijk. Hij heeft zicht op het dorpsplein in het dal waar een feest gaande is. Andesmas heeft een terras besteld en wacht op de aannemer met wie hij die middag mee heeft afgesproken. Een klein meisje (Peter Kolpa) komt in de eerste scène even de hoek om, en legt de kwetsbaarheid van Andesmas bloot: hij bezwijkt bijkans onder haar kinderspel. Als het meisje weg is ziet hij beneden op het dorpsplein zijn enige, sinds kort volwassen dochter dansen met de aannemer. Vervolgens komt een niet meer zo jonge dame (Daphne de Winkel) Andesmas gezelschap houden. Ze blijkt, ongemakkelijk genoeg, de vrouw van de aannemer te zijn. Samen brengen ze de middag door. De rest van de voorstelling zien we een benauwde kennismaking tussen twee mensen op leeftijd, met lege harten en slechte vooruitzichten. De vormgeving wordt bepaald door een horizontale doek dat diagonaal over het toneel is gehangen, een spectaculair effect. Vanaf achter worden hierop tijdens de voorstelling 8 millimeter filmpjes geprojecteerd, naast elkaar. Een koortje van projectoren ratelt. We zien typische opnames uit het privé-leven van vreemden: een schokkerige maan, de duinen, een moeder met een kind dat net kan lopen. De beelden en het mechanische gespin van de projectoren hebben in eerste instantie een sussende, nostalgische uitwerking op mij, maar dit verandert dramatisch. Plotseling realiseer ik mij hoe deze beelden, gemaakt door personen die elkaar waarschijnlijk nooit gekend hebben, door de manier waarop ze hier vertoond worden, duidelijk maken dat de afstand tussen de ene privé-sfeer en de andere immens groot is. De samenkomst van verschillende privé-sferen (hier die van meneer Andesmas en de vrouw van de aannemer), gaat gepaard met innerlijke geweldsaandoeningen.

De dialoog lijkt sterk onder invloed te staan van de bedachtzame, ritmische schrijfstijl van Duras. Regelmatig wordt ze onderbroken door zulke absolute stiltes, dat je alleen nog maar het bloed in je oren hoort suizen. Hierdoor komt een rust over de voorstelling die me sterk doet denken aan de stemming waarin ik raakte tijdens het lezen van zo'n dun boekje van Duras, voor mijn eindexamen Frans op de middelbare school. Destijds wantrouwde ik haar stijl een beetje. Ik vond het weliswaar mooi en intrigerend, maar ik was ook bang dat ze me met haar korte, eenvoudige zinnen als een hypnotiseur probeerde te manipuleren, opdat ik de inhoud makkelijker zou slikken. Die zou vast en zeker uit niet meer zou bestaan dan wat halfzachte, psychologiserende motieven en zwelgen in emoties. Nu merkte ik dat ik het toen redelijk goed had gezien, alleen halfzacht en gezwelg leek het niet te zijn. Duras maakt van de sentimenten volwassen krachten, die in afgepaste stiltes uitgroeien tot titanische grootheden. Hard en onverbiddelijk, als de terrastegels die meneer Andesmas voor zijn huis verlangt.

Voor de barrelanders hoeft een voorstelling bij de eerste uitvoering nog niet grandioos te zijn. 't Barre Land heeft een specifieke opvatting over acteren die ze delen met andere toneelcollectieven als Dood Paard, Monk en de Vlaamse gezelschappen tgStan en De Roovers. Deze is min of meer overgenomen van Maatschappij Discordia, een groep die in de jaren tachtig furore maakte. Volgens deze opvatting is het niet de bedoeling dat de eerste uitvoering van een voorstelling een beheerste presentatie is van wat men in het repetitielokaal heeft geoefend, maar liever een soort openbare worsteling, waarin de spelers de ideeën die ze tijdens de repetities over de tekst hebben ontwikkeld, in aanwezigheid van het publiek moeten

zien waar te maken. Tijdens de speelbeurten die op de eerste uitvoering volgen, kan de voorstelling gaan groeien. Zo zorgt men ervoor dat er iedere avond iets 'gebeurt'. Dit procédé heeft tot gevolg dat het publiek bij de eerste paar uitvoeringen, naar een nog onrijpe voorstelling zit te kijken, met onzekere acteurs. Hierdoor zijn de eerste voorstelling in het begin vaak wat vlakker, en komen de thema's minder sterk naar voren. Dit wordt echter gecompenseerd doordat het kijken naar de worstelende acteurs een verrassend levendige ervaring is. Zeker in de intieme ruimtes van de kleine zalen, waar deze groepen normaal gesproken spelen. Niet onbelangrijk is ook dat je op dit soort avonden de tekst, en de mechanismen van het stuk goed meekrijgt. Alsof als de spelers een stapje terug moeten doen, de tekst blijft staan.

Bij *De namiddag van meneer Andesmas* valt het dit keer qua levendigheid een beetje tegen. Het spel is wat timide. Ik denk dat de spelers de pech hebben dat ze behoorlijk naar binnen gekeerde personages moeten uitbeelden. Opgeteld bij de eigen onzekerheid, slaat het daardoor teveel naar binnen en komt er te weinig de zaal in. Maar misschien verbleekt de levendigheid ook door de grote ruimte, het enorme horizontodoek en de onverstoorbare beelden uit de projectoren.

Vóór de tournee dit najaar wordt er nog aan de voorstelling gesleuteld. Dat zal de mankementen ongetwijfeld verhelpen en wellicht zal er een voorstelling ontstaan waarvan het thema heel wat mensen direct zal aanspreken. De jaren hebben het privé-domein van meneer Andesmas steeds persoonlijker gemaakt, en het is voor hem moeilijk geworden daar nog iemand toe te laten.

Ebinger, 2005

Zoals ik gevraagd ben om deze vier dagen als verslaggever aanwezig te zijn, zo is de Zwitserse kunstenaar Moritz Ebinger uitgenodigd om tijdens het festival de zwarte muren van de grote zaal te versieren. Met witte en gekleurde krijtlijnen tekent hij patronen die hier en daar op fantasiewezentjes lijken. Liefelijk, feminien van vorm, maar zo van de pot gerukt dat een Rietveltstudent er de bibber van zou krijgen. Vandaag echter, op de eerste dag, bestaat de zaal nog uit een enorme zee van zwart, waarin enkele van zijn tekeningetjes als soepogen drijven. Ze maken een wat machteloze indruk en ik denk: "die Moritz is een rare, die doet maar wat". Maar ik ben er niet helemaal gerust op en probeer een begin te maken met het contextualiseren van Moritz. De volgende voorstelling op het programma, *Aantekeningen uit het ondergrondse*, biedt hiervoor een ideaal aanknopingspunt.

Dostojevski, 1864

Al enkele jaren voert 't Barre Land $2 \times 2 = 5$ als een soort motto. Tijdens Mauerschau kom ik erachter wat ze met dit rare sommetje bedoelen. Het stamt uit de tekst van *Aantekeningen uit het Ondergrondse*, een bewerking van het eerste deel van de gelijknamige roman van Fjodor Dostojevski uit 1864. Deze voorstelling speelden ze vijf jaar geleden voor het eerst. In dat seizoen presenteerde het collectief al haar werk onder de titel $2 \times 2 = 5$, evenals het grote fotoboek van fotojournalist Werry Crone die deze periode in beelden verslaat. In het latere werk bleef $2 \times 2 = 5$ een belangrijk motief.

Dostojevski schreef de monoloog *Aantekeningen uit het Ondergrondse* als reactie op de snelle opkomst van een ideaal in Rusland een samenleving te maken waarin men zich slechts liet leiden door het rationele denken. Men zou er hebben ingezien dat je er zelf op achteruit ging als je anderen schade berokkent. Men zou verlost zijn van de lagere driften en de wil, die alleen maar alcoholisten en ongehuwde moeders hadden voortgebracht.

Dostojevski moest niets hebben van dit ideaal. Hij stelde zich zo'n wereld, waarin men leefde volgens de logica van formules, als zielloos voor. (Zie ook het [CKV archief](#) over Dostojevski op deze website.) 'De man uit het ondergrondse' die in de monoloog aan het woord is, zegt: "Ik ben het ermee eens, dat twee-maal-twee-is-vier een voortreffelijk ding is; maar als we toch aan het aanprijzen zijn, laat dan gezegd wezen dat twee-maal-twee-is vijf soms ook een alleraardigst artikeltje is." Twee-maal-twee-is-vijf staat kortom, voor alles wat niet in formules te vatten valt, het onverwachte, de paradox, alles wat het leven tot leven maakt.

't Barre Land, $2 \times 2 = 5$

Bij 't Barre Land staat $2 \times 2 = 5$ voor een geloof in het belang van het onverwachte, in wat niet te organiseren valt. De postmoderne, westerse mens moet het weliswaar stellen zonder de focus van een religie of samenbindende ideologie, evengoed blijft hij een mens met vele andere behoeftes: omgang met anderen, regelmatig een lekkere maaltijd, een goed glas zodra het even kan en af en toe een onverwachte, liefst vermakelijke gebeurtenis. In het dagelijks leven geeft 't collectief op de eerste punten het goede voorbeeld door met lekker te koken, wijn met veel smaak te schenken en oog te hebben voor hun gastheerschap. In de behoefte aan onverwachte, vermakelijke gebeurtenissen, voorzien ze met het spelen van voorstellingen – ook zichzelf.

$2 \times 2 = 5$ staat voor de opdracht die het gezelschap zich gegeven heeft, om het onverwachte en onvoorspelbare op te zoeken. Hierom kiezen ze zo vaak voor een relatief onbekend, ontoegankelijk werk. De ontsluiting van een complexe tekst levert immers altijd verrassingen op. Ook om deze reden hebben ze een broertje dood aan voorstellingen die vanaf de eerste tot de laatste uitvoering hetzelfde zijn. Er moet speelruimte zijn, anders heeft het geen zin.

Deze zelfopgelegde opdracht verklaart ook de neiging tot nuance, en de soms wat onuitgesproken voorstellingen die daaruit voortkomen. Met een dichtgetimmerde dramaturgie, komen ze niet ver. Het is niet hun grootste zorg of de boodschap overkomt, maar of er iets gebeurt.

Het spelen van repertoire, zoals op dit minifestival *Mauerschau*, kan ook in het licht van deze opdracht gezien worden. Voorstellingen hernemen betekent dat ze op onvoorziene plaatsen en tijden worden uitgevoerd. Oud werk wordt opnieuw bekeken en opgeschud. Rollen worden door anderen ingevuld en er ontstaan artistieke fricties omdat het gezelschap zich in een andere richting heeft ontwikkeld. Nieuwe effecten worden teweeg gebracht door op een andere plek, voor een ander publiek, of in een veranderde context te spelen.

Bij Margijn Bosch gebeurt tijdens de herneming van *Aantekeningen uit het ondergrondse* het volgende: Vincent van den Berg speelt de monoloog voor het eerst sinds vier jaar. Net als toen in een broek en een jasje van pakpapier en net als toen helpt Margijn hem als souffleur, vanaf de zijkant van het podium. Tijdens de eerste tournee had ze hem tijdens het spelen uitgebreid kunnen bestuderen, en altijd vanuit dezelfde positie. Het profiel en de uitstraling van zijn gezicht had zich in haar geheugen gebrand. Vandaag, vertelt ze na afloop, heeft ze tijdens de voorstelling de hele tijd moeten denken dat er iets met hem aan de hand was, zonder erop te komen wat dat precies kon zijn. Tot ze zich realiseerde dat hij vier jaar ouder was geworden.

Boelgakov, 1925

Aantekeningen uit het Ondergrondse gaat over in de kluchtige bewerking van de novelle *Hondehart* (1925) van Boelgakov. Het nieuwe baasje van de straathond Sjarik is een knappe chirurg die het beest voorziet van menselijke testikels en een

hypofyse. Hij doet dit in de hoop dat dit een africhtbare menssoort oplevert. Het resultaat blijkt echter een beest van een mens te zijn en de knappe chirurg besluit Sjarik al het menselijke weer te ontnemen.

Hondehart is een satirische metafoor over de manier waarop de communisten nadachten over een geschikte aanpak van het volk, en daarmee een logisch vervolg op de tekst van Dostojevski. Bij de maakbare samenleving hoort een africhtbaar, voorspelbaar volk, een volk van twee-maal-twee-is-vier. Maar zoals je een hond niet kunt afleren worst van een vreemde aan te nemen als het baasje niet kijkt, kan men van de mens geen modelburger maken. Wie dat toch probeert, creëert monsters. In deze dubbelvoorstelling klinkt tweestemmig de boodschap dat er iets grondig mis is met het ideaal van een samenleving die een verbeterde mens nodig heeft om gerealiseerd te worden. Een ideologie zou niet gebaseerd moeten zijn op logica of rechtvaardigheid, maar zou uit moeten gaan van de mens; van zijn aspiraties, maar ook zijn apekop.

Renault, 1988

Op het einde van de eerste dag wordt nog *Les Enfants* (1984), de laatste film van Margritte Duras vertoond. Weer wordt ik getroffen door de volwassenheid van de sentimenten bij Duras, maar ook doet de film mij aan mijn ouders denken, die er twintig jaar geleden, vrolijk van de sherry, naar gekeken zullen hebben.

In de Renault – type jaren tachtig – waarin ik met een deel van het collectief mee terug naar Amsterdam mag rijden, hangt een lome stemming. Iedereen verlangt naar zijn bed. Weer moet ik denken aan mijn kindertijd. Onder de hoede van mijn progressieve ouders of een paar van hun vrienden, viel ik ieder weekend wel een keer op de snelweg in slaap. Altijd in één of andere Renault, vredig, lawaaiig.

Tientallen kilometers voor Amsterdam, liggen langs de autobaan een reeks van kleurrijk verlichte vestigingen van de topfirma's van dit moment. Ze vormen een groot contrast met wat ik vandaag heb gezien. De wereld die ze vertegenwoordigen, het oog voor de markt, de investeerders, de advertenties en het aantrekkelijke parfum, was ver weg vandaag. Op één of andere manier zit ik meer met mijn hoofd bij het verleden. Zou dit komen door het repertoire dat ze spelen? Doordat de teksten al decennia, en vaak al een eeuw geleden geschreven zijn? Het was me al vaker opgevallen, maar gezeten in deze Renault Express, wil ik ineens heel graag weten waarom 't Barre Land zich zo radicaal heeft gehuld in teksten, technieken, spelopvattingen en spullen met een verleden. Aan alles kleeft geschiedenis. Waarom? Hebben ze er soms alles voor over om niet samen met vijfhonderd andere theatermakers op dat korte stukje van de actualiteit te hoeven kauwen?

Schnitzler, 1893

De volgende dag wordt *Anatol* gespeeld, de tweede nieuwe voorstelling. In het vroege voorjaar zal deze voorstelling opnieuw gespeeld worden. *Anatol* bestaat uit zeven éenakters van Arthur Schnitzler, waarvan hij de laatste voltooide in 1893. Ze gaan stuk voor stuk over verleiding en een luchtige houding ten opzichte van de liefde. Ondanks dat het algemeen erkend wordt als één van de hoogtepunten in het oeuvre van Schnitzler, is dit werk sinds Aktie Tomaat nauwelijks gespeeld. Enerzijds begrijpelijk, omdat het haast onmogelijk lijkt er enig statement mee te maken, anderzijds een raadsel, omdat deze tekst over de liefde de grootste ijsklompen kan doen smelten.

Net als in het legendarische *Reigen* van dezelfde auteur wordt de verleiding met een zekere humoristische afstand getoond, maar anders dan in *Reigen* blijft de seksuele daad ver buiten de focus en blijven de dialogen onschuldig, worden ze niet

subversief. De geliefden brengen samen de tijd door, dat vinden ze al heel wat. Verder wordt er hooguit bedonderd, niet bedrogen. Ook de vriendschap tussen Anatol en de brave Max, die in vijf van de zeven scènes als ‘Sprechhund’ aanwezig is, draagt bij aan deze onschuld. (Een ‘Sprechhund’ is een personage dat bij wijze van kunstgreep wordt opgevoerd als de beste vriend, moeder of geliefde van het hoofdpersonage, zodat gemakkelijk alles verteld kan worden dat het publiek ook weten moet.)

’t Barre Land is dicht bij de tekst gebleven. Vincent van den Berg speelt Anatol ongedurig, een rokkenjager die niets om handen heeft. Ingejan Ligthart Schenk maakt van Max een bedaarde figuur, dankbaar voor de ervaringen die de spannende verhalen en morele overtredingen van zijn vriend hem bezorgen. De zeven vrouwenrollen worden allemaal gespeeld door Margijn Bosch. Ze maakt van de mogelijkheid gebruik te tonen hoe de vrouw zich gedraagt in de verschillende stadia van de liefde: dromerig als deze onbereikbaar is, zakelijk als het uitgemaakt moet worden. Het geeft haar personage – voor zover je van één personage kunt spreken – een enorme kameleontische behendigheid.

Waar ik, net als bij *Reigen* als een blok voor viel, is dat de dialoog door de personages lijkt te worden gezien als hindernisbaan, maar ook een mogelijkheid tot uitsloverij. Hierin doet de tekst denken aan die van Oscar Wilde. Het meisje werpt klippen op, Anatol weet ze te omzeilen, en als hij toch even niets weet excuseert hij zich en vergeeft zij hem snel. Alleen na een flitsende conversatie blijft er wederzijds respect bestaan en kan er een tweede afspraakje worden gemaakt. Zalig.

Het enige wat aan deze voorstelling ontbrak, was de betrekking met het publiek. Normaal gesproken klinkt er in voorstellingen van ’t Barre Land een soort vertellende toon op de achtergrond, waardoor het lijkt alsof je direct wordt aangesproken en de voorstelling als vanzelf belang krijgt. Die toon was nu zo goed als afwezig. De spelers wendten zich in de delicate tekst – alsof het stuk een suikerspinmachine was – maar als toeschouwer kon je er alleen maar verlekkerd naar kijken. Omdat dit naar mijn weten niet des Barre Lands is, acht ik de kans groot dat de volgende keer een andere ingang wordt geprobeerd. Maar hoe dan ook zal *Anatol* bol staan van de liefde, en wordt het waarschijnlijk een uitgelezen mogelijkheid om straks het hart aan op te halen als het voorjaar nog even op zich laat wachten.

Ebinger, 2005-2

Als de laatste voorstelling gespeeld is heeft de Zwitserse kunstenaar Moritz Ebinger twee doosjes stoepkrijt over de muren verspreid. De muurtekeningen, die hier en daar zijn overgegaan in vloertekeningen, hebben gestaag het anarchisme van een punkcafé de grote zaal in gebracht. Gedurende vier dagen heeft hij getekend. Tijdens uitvoeringen stond hij stil op een ladder tegen de muur geplakt. Hij stelde het publiek voor een aangenaam raadsel. Normaal gesproken zou ik het slechts absurd kunnen noemen, maar met modernisme heeft zijn aanwezigheid niets te maken.

Het heeft te maken met het $2 \times 2 = 5$ van ’t Barre Land, een pragmatisch postmodernisme. De mens moet zich het wispelturige karakter van een gestalt-switch toestaan om gelukkig te zijn. Hij moet enerzijds de lat hoog leggen: Dostojevski lezen en geen genoeg nemen met voedsel en drank van inferieure kwaliteit. Op het volgende moment moet hij bescheiden zijn en niet meer willen dan met zijn apekop grijnzen als er iets voor hem verborgen blijft.