

# Theater uit zichzelf

Wouter Hillaert

Oostende, Theater Aan Zee, augustus 2004. Tussen toeristen op zomersloffen en kinderen met *soft ice* snel je als de bliksem van achterkamers naar havenhangars en weer terug. Je ploft er neer in nogal wat monologen van jonge makers die aan de slag zijn gegaan met eigen levensmateriaal, maar niet weten wat ze daar op een podium mee aan moeten. Je haalt je schouders op. Tot je in een rommelruimte van de Oostendse Vismijn *Before... Existential Make-Over* ziet. Een kleine Nederlandse met een grote bek heeft het alweer over zichzelf, maar overstemt daarmee moeiteloos het gedokker van de haven achter zich. Haar naam? Laura van Dolron, nog maar een paar jaar af van de Toneelacademie Maastricht. Ze maakt geen theater met vraagtekens, maar met uitroepetekens. Ze pakt je bij de schouders en schudt je eens goed dooreen.

**'Jullie moeten het zelf doen!!!! Jaaaa, dat is het!!!!  
Dat is de essentie!!!! Dat is heeeel existentieel!!!!  
Zelfredzaamheid!!!! Joehoe!!!! Jullie gaan verantwoorde-  
lijkheid nemen voor je leven en staan, staan, ga staan  
op het podium!!!! Ga staan en vind een oplossing voor  
de wereldproblematiek, jaaaa!!!!'**

*Before... Existential Make-Over* was een voorstudie voor de voorstelling *Existential Make-Over*, die midden oktober '04 in première ging in het Amsterdamse Gasthuis. Alle ingrediënten van het uiteindelijke product lagen al zachtjes te sudderen in de verkennende monoloog. Haar deeg haalde Laura van Dolron bij Jean-Paul Sartres beschouwingen over het existentialisme, de leer die zegt dat de mens fundamenteel vrij is en zelf de verantwoordelijkheid draagt voor zijn bestaan. Perfect in de lijn van die vrijheidsfilosofie kookt van Dolron zelf haar potje van Sartres ideeën. Ze plaatst hem prompt naast zich op café en confronteert hem met haar eigen 'zijn'. Zo'n spontane *talk* tussen pot en pint had ze eerder al met John F. Kennedy, John Lennon en Martin Luther King in haar *In the prime of their lives* (2003) bij Het Zesde Bedrijf. Nu worden daar wel veel meer directe beschouwingen over het theater doorgeroerd. Zo jaagt van Dolron zich fel op over acteurs die niet zelf een zinvolle scène uit hun koker kunnen wringen. Ze grijpt de theatrale illusie ook voortdurend weer bij de kraag, door het publiek te wijzen op het 'hier en nu' van de voorstel-

ling. 'We zitten natuurlijk niet in een Parijs café in 1946, maar hier in een barak in Oostende.' En vervolgens, als een ultieme veeg uit de pan: 'Ik sta hier als mezelf, en dat is een politieke stellingname.'

Van Dolrons assertieve opmerkingen over het theaterbedrijf in *Before...* wijzen mooi vooruit naar het repetitieproces voor de uiteindelijke *Existential Make-Over*. Ze doorliep met acteurs Jantien Koenders, Claire Fleury en Vincent Rietveld een heel persoonlijk traject, waarbij ze hen voortdurend uitdaagde om Sartres ideeën toe te passen op hun eigen leven en van daaruit materiaal te genereren. Van Dolron wil eigenlijk niet werken met acteurs, maar met *actanten*. Zij moeten de voorstelling zelf mee-maken, in plaats van zich te verschuilen onder het zeildoek van haar tekst en regie. Nieuw is die anti-autoritaire aanpak natuurlijk niet. Opgepikt vanuit de collectieve werkwijze van het politieke theater uit de jaren zeventig, wint 'het horizontale repeteren' in het Nederlandse en het Vlaamse theaterveld steeds meer aan belang, tot bij de grootste regisseurs toe. Luk Perceval en Johan Simons bijvoorbeeld danken hun herhaalde gastregies in Duitsland net aan het

# POLITIEK

feit dat ze mét en niet bóven hun acteurs werken. Alleen is er bij Laura van Dolron meer aan de hand. Voor haar moest dit repetitieproces een existentiële confrontatie worden met de individualiteit van het acteur-zijn zelf. Niet de rol, maar de vertolker zelf heeft steeds de *corebusiness* van haar werk uitgemaakt. 'De scheiding mens-acteur is bullshit. Ik wil op zoek naar een nieuw soort authenticiteit, waarbij een acteur vanuit een menselijke kwetsbaarheid voor iets durft stáán. Als hij al liegt, moet het om ware redenen zijn', vindt van Dolron.

Die gespeelde integriteit toont zich bij uitstek in het begin van *Existential Make-Over*. Vincent *jump*t overenthousiast op het publiek af en probeert met flauwe grappen contact te maken, terwijl hij zijn vergeefse pogingen in één adem ook zelf commentarieert. 'Jaaha, ik kom naar voren lopen, ik gooi mijn armen hoog de lucht in, en mijn stem er lekker bij, en ik vraag: hebben we er allemaal zin in? Ja, en ik krijg niks terug. En ik word al een beetje onzeker, maar daar schreeuw ik overheen door te zeggen dat jullie een mat kutpubliek zijn.' Zo gaat hij maar door, als tegelijk de man in beeld en de man achter de camera. Die dubbelheid is meteen heel existentialistisch. Sartre maakte een onderscheid tussen 'être en soi' (het in-zich-zijn) en 'être pour soi' (het voor-zich-zijn), wat je kan benoemen als een verschil tussen de zijnstoestand van de stoffelijke dingen en het menselijke bewustzijn op zich. Vincent is beide: tegelijk spelend subject en bekeken object. Dat is natuurlijk een onmogelijke positie, maar volgens Sartre wel het fundamentele wezen van de mens. We zouden er allemaal naar verlangen om gewoon te 'zijn' als subject (*désir d'être*), maar we kunnen enkel maar bestaan in de ogen van een Ander, iemand die ons bewustzijn spiegelt en ons dus tot object maakt. Het *désir d'être* kan nooit vervuld worden. En dat is precies waar Vincent hier mee worstelt. Hoe krijg je een eerlijk contact met de toeschouwers aan de andere kant? Hoe kan je met succes authentiek zijn voor hun vorsende blik?

In het theater van Laura van Dolron wordt via de acteur en zijn uitgesproken twijfels steevast het hele toneelbedrijf zelf gewikt en

gewogen. Komt dat bedrijf neer op een spel tussen illusie en werkelijkheid, dan wordt het ook zo openlijk op scène benoemd. Zo evalueren en ontmaskeren de drie acteurs in *Existential Make-Over* voortdurend elkaars spel. Wanneer Jantien bijvoorbeeld de twee anderen verwijt dat ze door hun acteren eigenlijk tegen de mensen zeggen 'dat het oké is dat ook zij doen alsof', repliceert Vincent doorgemoedereerd: 'Jij speelt nu toch ook? Jij hebt deze woorden uit je hoofd geleerd. Ze zijn dus niet van jou.' Je reinste meta-theater is dit: theater aangeduid als theater. Dat is sinds het epische theater van Bertolt Brecht een oude koe, maar die koe staat de laatste tijd weer zowat overal te loeien in het Nederlandstalige theaterveld. Schrijvers doen in hun stukken opgemerkte uitspraken over theater, regisseurs zetten zonder gêne hun repetitieproces op scène en acteurs vallen tijdens een voorstelling meermaals bewust uit hun rol. In het recente *Exsimplicity* van de jonge Vlaamse groep Ontroerend Goed, waar van Dolron als actrice mee in zat, werd dat alles zelfs verheven tot een beslissend vormprincipe. Voortdurend wees de voorstelling haar eigen machinerie met de vinger, en legde ze *ad absurdum* de functies bloot van auteur, acteurs en toeschouwers. Net hetzelfde, zij het iets minder expliciet, doen momenteel ook een resem andere theaterproducties.

Die verhoogde staat van metatheatraliteit wil wat zeggen. Volgens theoreticus Manfred Schmelting (*Métathéâtre et Intertexte*, 1982) ontwikkelt zo'n hausse zich historisch gezien altijd in tijden waarin een heersende artistieke praktijk op het punt staat zijn overwicht en relevantie te verliezen ten gevolge van sociale veranderingen. Vandaag hebben we te maken met een wankelend postmodernisme. Samen met de Twin Towers en Pim Fortuyn kwamen diens autonome en autistische vormenspelletjes flink onder vuur te liggen. Er gebeurde wat op straat, moest het theater dan niet zijn voordeur opentrekken? Wat was zijn positie? Wat was de rol van de kunstenaar in een wereld die in brand staat? Dat zijn de vragen die ook bij Laura van Dolron aan de basis van haar metatheatrale interesse liggen. Net als bij Ontroerend Goed hebben ze veel te maken met de algemene twijfels van jonge

makers over hun meerwaarde voor het bestaande theater, en over hun kansen op een eigen expressie. Maar er is een verschil. Waar *Exsimplicity* niet verder komt dan een ironische vormafbraak, gaat van Dolron sinds haar afstudeerproject *Orgie* (2001) ook op zoek naar een *inhoudelijk* alternatief voor het postmodernisme. Scharniermoment is het antwoord van Jantien op Vincents opmerking dat ook zij 'speelt': 'Deze woorden zijn niet van mij, nee. Elk woord dat ik zeg, is al gezegd. En "alles is al gezegd" is ook al gezegd. Dus hoeven we niets nieuws meer te zeggen. Kunnen we zeggen wat we willen. Dus laten we verder gaan.'

De drie spelers, elk op hun barkruk in een voor de rest leeg decor, gáán ook verder. Elk op hún manier takelen ze uit de poel van hun innerlijke 'zijn' dingen op die ze daar verborgen hadden gehouden. Claire spreekt uit dat ze mensen en toeschouwers aanvankelijk stom vindt, tot het tegendeel bewezen is. Jantien roept haar frustratie op over een repetitie op café waarin ze zelfs niet de kans krijgt om haar eigen mening te formuleren. Het zijn allemaal variaties op de Sartrianse stelling dat je als menselijk subject enkel maar kan 'verschijnen' als negatie van de ander, en dat menselijke relaties dus per definitie conflictueus zijn ('De hel dat zijn de anderen'). Vincent komt vooral met zichzelf in conflict, wanneer hij verwoed op zoek gaat naar wat hij echt *vindt*. Elke mening of waarheid blijkt onherroepelijk relatief. 'Als ik zou zeggen wat ik vind, is er altijd wel een rothoekje in een bijzin te vinden, waarop je mijn mening onderuit zou kunnen schoffelen.' Zijn vergeefse reiken naar een ultiem statement lijkt meteen ook het failliet van een acteur in zijn jacht naar een authentieke scenische daad. Zo probeert Vincent zich in een latere scène minutenlang te bevrijden uit voorgeprogrammeerde gestes, maar loopt hij in die metatheatrale zelfbeschouwing alleen maar verder vast: 'Dit is niks, dit is niks, het is niks.' Je wordt er zelf waarachtig moedeloos van, zozeer raken de spelers op zoek naar de rode draad uit het doolhof juist méér in de war, als een bol wol in kattenklauwen.

Maar het theater van Laura van Dolron gaat enkel maar door een hel van zinloosheid en zelfrelativering om daarna des te eerlijker bij

# KUNST ALS

een bepaald positief en persoonlijk geformuleerd punt uit te komen. Zo ging dat ook in haar monoloog *In the prime of their lives*. Vanuit een begintoestand van neurotische lamelligheid ontwikkelde ze een poëtische vertelling over iemand die uiteindelijk toch haar eigen plaats en levenszin ontdekt. Die uitkomst kwam er vooral via de fantasievolle caféontmoetingen met Lennon, Kennedy en Martin Luther King. Die laatste leerde haar bijvoorbeeld glimlachend haar levensdroom inzien. Nu doorloopt *Existential Make-Over* een gelijkaardig traject. Al in de vierde scène inviteert Claire, 'vertegenwoordigster van de zwarte kant van de mens', haar drie broers Kurt Cobain, Nick Cave en Marilyn Manson. Op de vleugels van haar verbeelding schept ze voor hen een heel decor van wapperende gordijnen, wollige blauwe tapijten en een oude chesterfield bank, waarop ze haar muzikanten laat prullen met hun instrumenten. Marilyn Manson gromt haar toe dat hij met de tienermoordenaars van Columbine niks te maken heeft, dat 'hij juist naar hen zou luisteren, omdat niemand dat nog gedaan heeft'. Op dezelfde manier zegt Sartre even later op café tegen Jantien dat 'een werkelijk antwoord alleen tot stand komt in communicatie met de ander'. Nelson Mandela zegt helemaal niks. Hij vraagt Vincent alleen met zachte vastberadenheid: 'Kijk mij eens aan.' Deze menselijke ontmoetingen zijn essentiële passages in het licht van de hele voorstelling. Ze typeren niet alleen de bijna filmische verbeeldingskracht waarmee van Dolron in haar teksten stevast een lege scène kan omtoveren tot een hele geschiedenis. Ze bieden ook –net door hun machtige verbeeldingskracht– een positief antwoord op de negatieve focus in andere scènes op de kunstmatigheid van het theaterspel op zich. Hier benadert van Dolron het theatermedium niet langer uitsluitend destructief, door voortdurend de illusie te doorbreken. Nee, hier formuleert ze vooral de constructieve mogelijkheden ervan. Ze bouwt met haar spelers stap voor stap een verbeelding op die haar toelaat om via de beroemde stemmen werkelijk en zonder ironie zélf een overtuiging de zaal in te katapulteren. Waar die op neerkomt? Via het 'kijk en luister naar elkaar'-argument van Manson en Mandela,

en via een positieve invulling van het Sartrianse existentialisme ('iedere daad die een mens verricht is een voorstel voor de hele mensheid, een mogelijk antwoord op hoe mens te zijn'), komt de voorstelling uiteindelijk uit op een pleidooi voor intermenselijke luisterbereidheid. Zo verklaart Jantien: 'Je moet trachten iemand te horen, met een grenzeloze nieuwsgierigheid naar die ander, proberen die ander te begrijpen in zijn of haar hele wezen.' Het mag melig klinken op papier, maar op de scène wordt dit voorstel door de persoonlijke authenticiteit van waaruit de acteurs het uitspreken, inderdaad een politieke stellingname.

*Existential Make-Over* bevestigt zo de relevantie van Laura van Dolrons zoektocht naar het antwoord op de meest actuele kunstenaarsvraag: 'Wat kunnen wij doen in deze wereld, en hoe?' Ze spreidt het theaterbedrijf open en bloot uit over de scène, en zet er als aan een operatietafel het mes in. Dat heeft ze gemeen met veel metatheater, maar het blijft bij haar niet steken in een louter vormelijke chirurgie. Van Dolron is op zoek naar een inhoud. Ze snijdt van het theater de postmodernistische uitwassen weg en gaat het controleren op zijn essentie als communicatiemiddel, als drager van een boodschap. Net als een hoop andere jonge makers zoekt ze het daarvoor dicht bij huis, in de *toolkit* van eigen levenservaringen, maar wel trekt ze dat persoonlijke perspectief consequent door. Vanuit het existentialistische ideeëngoed over de individuele verantwoordelijkheid van de mens vraagt ze haar acteurs op scène zichzelf te 'zijn' en dus voor iets te stáán. Metatheater –het theater van de vraagtekens– wordt zo een theater van uitroepetekens. Door met statements de deuren van de schouwburg weer wijd open te zetten op de globalistische werkelijkheid, toont van Dolron zich een maker die weer durft geloven in de effectieve werkzaamheid van theater. Het publiek benadert ze daarom niet als een donkere massa, maar als een amalgaam van individuen die elk het potentieel hebben om de hele zwik mee te veranderen. Zo verwoordt Vincent het toch in zijn slotmonoloog.

**'Misschien komt u in de aanstaande dagen wel in een situatie dat u denkt: "Het is voor iedereen en alles beter als ik me in deze mens inleef, hem echt probeer te begrijpen." (...)** En misschien zullen op een gegeven moment twee mensen tegelijk de situatie proberen te redden door zich in de ander in te leven. Zij zullen dat voelen en verrast naar elkaar glimlachen. (...) En misschien gaat die ene wel voor een gastdocentschap naar Berlijn en die ander voor onbepaalde tijd als fietskoerier naar New York. En misschien zullen zij daar...'

Amsterdam, Het Gasthuis, oktober 2004. Als je na *Existential Make-Over* weer de ene voet voor de andere moet zetten om de zaal uit te komen, dan sta je daar bij stil. Ook al durf je 't niet helemaal toegeven, deze voorstelling heeft je tot in je kleinste handelingen geconfronteerd met wat je in hemelsnaam in dit leven loopt uit te vreten. De verklaring voor je halve zijnsverdwazing vind je pas later. Existentialisme wordt bij Laura van Dolron een persoonlijke vorm van humanisme. Ze maakt theater uit zichzelf: theater dat zichzelf uit, maar daar ook buiten treedt. Het is theater van het 'zelf', *théâtre pour soi*. En het blijft in die hoedanigheid lang onder je revers kleven. Je zou willen dat er in de Lage Landen eens wat meer makers wat minder ironie gingen gebruiken.

# POLITIEK