

‘Ik laat mij de oorlog door jullie niet tegenmaken!’

Anne Wil Blankers is **Moeder Courage**

Als een ware missionaris voor het toneel heeft [Hans Croiset](#) er altijd naar gestreefd om het klassieke repertoire op een toegankelijke manier te regisseren voor een breed publiek. Voor Joop van den Ende Theaterproducties regisseerde hij dit seizoen *Moeder Courage*. Xandra Knebel schreef vroeger al over de zeven Nederlandse actrices die de beroemde rol van de marketenster hebben gespeeld. [Anne Wil Blankers](#) is de achtste in de rij.

‘Ik laat mij de oorlog door jullie niet tegenmaken!’ – aldus Anna Fierling, beter bekend onder haar pseudoniem Moeder Courage. Bertolt Brecht schreef zijn anti-oorlogsstuk *Mutter Courage und ihre Kinder* in 1939 in ballingschap in Zweden, uit afschuw over het verschijnsel oorlog en het daaruit voortvloeiende opportunisme van de mens. De titelrol moest daarvan de verpersoonlijking zijn; hij laat haar in het stuk niet voor niets omschrijven als een ‘hyena van de slachtvelden’. De oorlog is haar levensader, haar business – ze verliest er haar volledige kinderschare door, maar hoe verschrikkelijk de gebeurtenissen om haar heen ook zijn, zij raakt pas in paniek wanneer ‘de vrede dreigt uit te breken’.

Nee... Anna Fierling staat niet direct bekend om haar subtiele karakter. Haar bijnaam heeft ze verworven ‘omdat ze dwars door ‘t geschutvuur van Riga is gereden met vijftig broden in de kar’, vertelt haar oudste zoon Eilif met duidelijke trots. En inderdaad: als Courage die gewaagde actie had ondernomen in het belang van de hongerige troepen, was het niet minder dan een heldendaad geweest. Maar zo eenvoudig zit het niet in elkaar, blijkt wanneer zij haar zoon aanvult met: ‘Ze begonnen al te schimmelen, het was de hoogste tijd, ik had geen andere keus.’ De toon is gezet...

Roermond

In de laatste Nederlandse productie van het stuk (in het lopende seizoen) trotseert Courage het geschutvuur van Roermond in plaats van dat in Riga. Die locatieverandering is symptomatisch voor de bewerking die aan deze voorstelling ten grondslag ligt: de totale handeling werd door vertaler Tom Kleijn verplaatst naar Nederland – wat met zich meebracht dat de Dertigjarige Oorlog uit het oorspronkelijke stuk werd vervangen door de Tachtigjarige in de Lage Landen. En dus wordt in de zesde scène niet (zoals bij Brecht) de keizerlijke veldheer Tilly onder groot ceremonieel begraven, maar de Friese stadhouder Ernst Casimir van Nassau – en is de titelrol een Friese zakenvrouw achter wiens bijnaam het oer-Hollandse ‘Anna Fierlinga’ schuilgaat.

Het zijn opvallende en cruciale ingrepen, die gemaakt zijn om deze geheide Brecht-klassieker aantrekkelijk te maken voor een groter publiek dan in eerste instantie voor de hand zou liggen. Deze *Moeder Courage* kwam dan ook tot stand onder auspiciën van acteur-regisseur en voormalig artistiek leider Hans Croiset, die er – als een ware missionaris van het toneel – altijd naar heeft gestreefd om het klassieke repertoire op een toegankelijke manier te regisseren voor een breed publiek.

Die doelstelling was een van de pijlers van zijn eigen Publiektheater (1973-86), en is een constante factor gebleven in zijn inmiddels 55-jarige toneelloopbaan. Het mag dan ook niet verbazen dat juist hij werd aangetrokken om de artistieke leiding te voeren over het ambitieuze project *ToneelMeesters*. ‘Joop van den Ende Theaterproducties en Hans Croiset hebben de wens om klassiekers voor een breed publiek op te voeren’, meldde het persbericht van 19 juni 2006 na de presentatie van de nieuwe onderneming. Croiset ging een contractuele verbintenis voor drie jaar aan met de commerciële producent om dit niet-commerciële avontuur tot een succes te maken. Zijn *Moeder Courage* was de tweede *ToneelMeesters*-première.

De verplaatsing naar Nederland werd in de pers – zoals overigens de hele voorstelling – wisselend ontvangen. In de recensie van Hein Janssen valt te lezen dat de universaliteit van het oorlogsthema een dergelijke ingreep wellicht overbodig maakt: ‘Vietnam, Irak, Darfur – overal zeulen moeders rond met hun handelswaar, en de dode kinderen.’¹ De ijzeren houdbaarheid van de oorlog als thema wordt in de voorstelling van Croiset pijnlijk helder verbeeld in de mededelingen over steeds weer nieuwe oorlogen, die telkens op de draaiende wanden worden geschreven die het speelvlak

HOE ZET JE MET JE EIGEN PERSOONLIJKE, MENSELIJKE FYSIEK EEN STEREOTYPE FIGUUR NEER – TERWIJL JE GEWEND BENT AVOND AAN AVOND MENSEN VAN VLEES EN BLOED TE CREËREN?

omsluiten. Daarbij wordt op het toneel in beeld en geluid gebruik gemaakt van steeds moderner oorlogstuig: sabels worden karabijnen worden geweren, schietgeluiden worden overscherende bombardementsvliegtuigen. Het is triest, maar het ligt voor de hand dat de oorlog een actueel thema zal blijven, en dus vroeg publicist Wijbrand Schaap zich af: ‘Helpt het iets om in plaats van over het gruwelijke beleg van Lutzen, nu te horen over het kennelijk legendarische beleg van Steenwijk?’ Waarna hij zijn vraag beantwoordde met een volmondig: ‘Nee dus.’²

Couragemodell 1949

Praktisch heeft de locatieverandering in ieder geval opgeleverd dat Croisets gedroomde hoofdrolspeelster zich liet overhalen om de titelrol te accepteren. Gelauwerd actrice Anne Wil Blankers stond niet meteen te springen om aan de hardnekkig volhardende marketentster gestalte te geven. Het stuk was haar al eens eerder toegestuurd, en bij lezing vond ze het ‘zo ver, (...) zo ingewikkeld’, en had ze een ondefinieerbaar gevoel van onbehagen.³ Toen Hans Croiset haar benaderde was dat weliswaar niet veranderd, maar ‘hij kan ontzettend enthousiast en bevlogen en wetend waar ie het over heeft praten over stukken’. Hij vertelde haar over zijn plannen, de verplaatsing naar Nederland en de beelden die hij voor zich zag. Blankers ging niet direct overstag, maar Croiset hield vol en ‘na twee of drie sessies zei ik: “Weet je wat: we gaan het doen!”’

Die uiteindelijke instemming werd het begin van een van de meest moeizame repetitieperiodes in het lange toneellevens van Anne Wil Blankers, waarin zij een regelrecht gevecht aan moest gaan met het stuk en met zichzelf.

De strijd met zichzelf had veel te maken

met de verantwoordelijkheid die een hoofdrol sowieso al met zich meebrengt. En in dit geval leunt het stuk wel heel erg op de vertolking van de hoofdrol. De figuur van Courage is bijna onafgebroken aanwezig op het toneel; het is dus niet alleen mentaal maar ook fysiek een zware rol – dat heeft de 67-jarige Blankers heel duidelijk ervaren: ‘Je moet een enorme energie hebben om die rol te doen. Je voelt ook dat iedereen daarvan afhankelijk is, dus als jij een slechte dag zou hebben, zou het ook een slechte voorstelling kunnen worden. De sportschool brengt uitkomst: die houdt me op de been en in conditie.’

Helaas bood de sportschool geen uitkomst voor hét probleem waarmee iedere vertolkster van Courage wordt geconfronteerd: de tegenstelling tussen Brechts theorieën en het stuk op zich. Laten we nog maar eens in herinnering brengen dat hij ernaar streefde om de toeschouwers Courage te laten veroordelen om de verkeerde keuzes die ze maakt. Het klinkt zo simpel: de oorlog is haar broodwinning, en dus gaat zij waar de oorlog gaat. Niet onbegrijpelijk, maar de zaak wordt minder goed te bevatten wanneer zij in haar handelsmissie volhardt terwijl zij het ene na het andere kind aan haar gewelddadige broodheer verliest. Courage leert niets uit al haar ellende – Brechts motto ‘eerst komt het vreten en dan de moraal’ is haar overduidelijk uit het hart gegrepen. Daarmee wordt ze de hyena van de slachtvelden die de theoreticus Brecht ons zo graag wil voorspiegelen – maar de toneelschrijver Brecht legde zijn stereotype profiteur zo veel en zulke hartverscheurende beproevingen op, dat het voor het publiek onmogelijk bleek om haar glashard af te wijzen. Sterker nog: haar doorzettingsvermogen mocht op hun onverdeelde sympathie rekenen bij de oerpremière met Therese Giehse in Zürich in 1941. En dus herschreef Brecht het stuk deels, en voegde hij aan zijn oeuvre het *Couragemodell 1949* toe, waarin in woord en beeld wordt aan gegeven hoe het stuk gespeeld moet worden voor het (door de schrijver) gewenste effect. Om de toeschouwers de gelegenheid te geven wél lering te trekken uit Courages pijnlijke geschiedenis, moeten ze afstand kunnen houden en zich niet verliezen in gevoelens van medeleven. Daartoe bouwde Brecht een aantal

vervreemdingselementen in het stuk (evenals in zijn andere stukken), die de handeling stillegden en de toeschouwers met hun neus op de theatrale situatie drukten. Zo wordt voor iedere scène door middel van inleidende teksten – die in deze enscenering worden uitgesproken door een conferencierachtig personage – duidelijk gemaakt *wat* er gaat gebeuren: het publiek kan zich dan concentreren op *hoe* het gebeurt. En dan zijn er natuurlijk nog de liederen, die een rigoureuze breuk met het lopende verhaal veroorzaken en het gevaar van een gevoelsgolf in één ontvullende inzet wegvagen.

In de praktijk

Maar wat moet je als actrice met al die theorie? Hoe krijg je het voor elkaar de confrontatie met je vermoorde nakroost te combineren met een afstandelijke no-nonsense houding? Hoe zet je met je eigen persoonlijke, menselijke fysiek een stereotype figuur neer – terwijl je gewend bent avond aan avond mensen van vlees en bloed te creëren? Onmogelijk, constateert Anne Wil Blankers, en dan niet in de laatste plaats omdat nog maar weinig toeschouwers op de hoogte blijken van Brechts theorieën:

‘Als die dode zoon daar ligt, wordt er van je verwacht dat je daar nauwelijks op reageert, want dat moet de zaal maar doen. Maar de zaal kan net zo goed denken: wat doet dat mens raar! Waarom merk je nou niet dat ze dat verschrikkelijk vindt. Al die gevoelens overslaan – dat bestaat bijna niet: dan wordt je echt alleen maar een pamflet. Brecht kan dat wel leuk bedacht hebben, maar uiteindelijk levert het niks op – want wie wéét nou nog wat hij ooit heeft bedacht? Dat kom ik vaak tegen bij mensen die ik na afloop spreek. Die zeggen: “Ja... we hadden toch eigenlijk wat meer emotie verwacht.” En dan denk ik: daar gaan we dus – zál ik het verhaal vertellen?’

Bijkomend probleem waren de grote tijdsprongen, waardoor het stuk eigenlijk bestaat uit ‘allemaal kleine toneelstukjes’ op zich: ‘In het begin waren het alleen maar scènnetjes, en dacht ik: die vrouw in scène 2 heeft niks te maken met die vrouw in scène 8. Dat is een heel ander mens, hoe krijg ik dat nou toch aan elkaar gedacht?’ Blankers ervaart dat facet overigens als nuttig om de sterke wisselingen



© Deen van Meer

in lading tussen de scènes te vergemakkelijken. Maar de kunst is dan wél om een leidende gedachte te vinden die het stuk tot een eenheid smeedt, en die kan alleen voortkomen uit de weinige constanten – in dit geval de onveranderlijke karaktereigenschappen van het personage zelf. Blankers moest zich dus bedenken wat voor háár de essentie van het personage was. Ze vond haar aanknopingspunt in een praktische nuchterheid die ze herkende uit haar eigen jeugd:

‘Ze heeft een soort nonchalante, relativerende verhouding met haar kinderen. Zoenen, daar heeft ze geloof ik nooit van gehoord – ze geeft een schop uit liefde. Ik had een ontzettend leuke moeder, die hard werkte en ook niet zo poezelig was, maar een soort stoerheid had van: kom jongens, we moeten het met z’n allen doen want anders komt het niet voor elkaar! Vanuit die mentaliteit, die ik dus goed ken, ben ik begonnen. Ik kan hem nu aan elkaar denken, de rol. Het is toch op de een of andere manier voor mij een eenheid geworden.’

Dat laatste heeft sterk te maken met de ‘lekken’ die Blankers in haar rol heeft aangebracht: persoonlijke details en gedachten die ze tijdens het spelen gebruikt om het personage voor zichzelf levend te maken – omdat het voor haar ‘als actrice niet leuk is om het

echt zo sec te doen als Brecht vraagt’. Een mooi voorbeeld daarvan is de scène waarin haar zoon Schweizerkas (in deze encensering Zwitserkees) net gefusilleerd is, en het toneel wordt opgedragen om door Courage te worden geïdentificeerd. Het is voor de moeder zaak de familieconnectie bij hoog en bij laag te ontkennen – om daarmee zichzelf en de anderen hetzelfde lot te besparen:

‘Dan komt die baar met de zoon op met zo’n lap eroverheen, en dan zie ik daar zo’n blote voet onderuit steken... En ik heb iets met blote voeten – zó mooi, zó kwetsbaar; om te huilen! Dus dat wringt enorm van binnen: je wilt alleen maar schreeuwen en dat moet je dan allemaal tegenhouden! Als die man vraagt of ik hem ken, zeg ik: nee hoor! En dan zie ik weer die blote voet – die wil ik vasthouden... Maar als hij wordt weggevoerd, houd ik nog wel even die deken vast, en laat hem dan vallen – dat is het enige wat kan... Dat zijn dan mijn kleine dingetjes waar ik de rest helemaal aan kan ophangen.’

En dan zijn er natuurlijk nog de liederen die het stuk onderbreken en dus een belangrijke rol in elke *Courage*-voorstelling vervullen. Die worden door Anne Wil Blankers als een buitengewoon goed werkend vervreemdingsmiddel gezien, omdat ze de noodzakelijke afstand bijna organisch afdwingen:

‘Bij die liederen voel je heel duidelijk het wonderlijke loslaten van een emotie – en dan een lied gaan zingen, begrijp je? Als je ver of diep wil gaan in emoties, nou dat tast je wel aan: dat tast je stem aan en je gezicht en alles. Als je dat “pats” moet afsnijden en een lied gaan zingen; kijk... dan denk ik: ja, dát bedoelt Brecht! Nu weet ik ook hoe dat moet: gewoon loslaten en in de scène daarvoor niet té diep gaan. Wél ervaren dat die jongen voor je ligt, dood en wel op de brancard – dan terug naar de wagen, vervolgens hernemen en een lied gaan zingen... Nou, dat is nu oké!’

Blankers tekent daar overigens bij aan dat het instuderen van die liederen haar de nodige hoofdbrekens heeft gekost. Dat had alles te maken met de muziek die Paul Dessau voor Brecht schreef, en die buitengewoon weerbarstig is. Anne Wil Blankers vond hem ‘zó tegendraads, zó stug, zó onaangenaam, zó bitter – dat je denkt: mag ik nou nérgens van

genieten?’ Lang niet alle *Courage*-vertolksters hebben de strijd met Dessau hoeven aangaan: tijdens eerdere encenseringen werd zijn muziek meer dan eens sterk vereenvoudigd en aangepast. Croiset heeft Dessaus compositie echter ongemoeid gelaten en in zijn voorstelling laten uitvoeren door live muzikanten die – bijvoorbeeld gekleed als soldaten – musicerend over het toneel lopen of achter in het decor (op fenomenale wijze!) hun partij spelen. Ondanks de ontoegankelijkheid is het Anne Wil Blankers uiteindelijk gelukt zich de liederen eigen te maken: ‘Toen ik de muziek voor het eerst hoorde, dacht ik: dit ga ik nooit leren! Dit ga ik nooit leren zingen, dit is té moeilijk. Héél moeilijk! Maar nu ben ik er verzot op.’ De zoete smaak van de overwinning...

Geldelijk gewin

De goed gevulde zalen die deze *Moeder Courage* ten deel vielen, tonen maar weer eens aan dat het publiek wel degelijk openstaat voor de klassiekers. Toch is de winst van het cultureel besef nog altijd geen garantie voor geldelijk gewin. Zoals in haar eigen oorlog heeft *Moeder Courage* ook in de slag om de revenuen het onderspit moeten delven. Het produceren van repertoiretoneel is en blijft een kostelijke aangelegenheid – en zo weerbarstig als de klanken van Dessau bleek ook het rinkelen van de kassa. Noch de eerste *ToneelMeesters*-voorstelling *3 Zusters* noch deze *Moeder Courage* leverden enige winst op – en dat betekende het einde van Hans Croisets prestigieuze project bij de commerciëlen. Verbaasd is hij daarover niet: toneel is een trage, dure kunstvorm die nog nooit geld heeft opgeleverd, dus lang leve het gesubsidieerde toneel!⁴ Waarvan akte...@

1 Hein Janssen, *de Volkskrant*, 20 februari 2008

2 Wijbrand Schaap, www.wijbrandschaap.nl, 17 februari 2008

3 Alle citaten en geparafraseerde opmerkingen van Anne Wil Blankers zijn afkomstig uit een gesprek dat de auteur met haar voerde op 17 april 2008.

4 Hein Janssen, *de Volkskrant*, 25 maart 2008