

---

## 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.’<sup>2</sup>

### **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.<sup>3</sup> 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 scènietjes, 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