

Univerzity Karlovy v Praze

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

Nederlandistika



FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITY KARLOVY
V PRAZE

Diplomová práce

Andrea Zbuzková

Het hedendaagse Nederlandse drama

Současné nizozemské drama

Contemporary Dutch Drama

Praha 2012

Doc. Dr. Ellen Krol

DANKWOORD

Hierbij zou ik graag Doc. Dr. Ellen Krol willen bedanken voor haar begeleiding, haar hulp, haar adviezen en alle opmerkingen die me hebben geïnspireerd. Niet op de laatste plaats ook voor de tijd, die zij aan mijn scriptie heeft besteed.

VERKLARING

Prohlašuji,

že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně,

že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu

a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. dubna 2012

Hierbij verklaar ik,

dat ik mijn afstudeerscriptie zelf geschreven heb,

dat alle bronnen en literatuur correct en volledig geciteerd zijn,

en dat deze scriptie niet eerder gebruikt is om dezelfde of een andere titel te verkrijgen.

In Praag, 10 april 2012

ABSTRAKT

Ve své diplomové práci se snažím přiblížit specifika současného nizozemského dramatu. Na základě teoretických děl Hanse-Thiese Lehmana, Huga Bremse a Anny Krans popisují v první části své práce vývoj dramatu v Nizozemsku od roku 1969 až do přelomu tisíciletí, věnují se stěžejním událostem, tendencím a charakteristice následujících období. Zabývám se termínem „postdramatické divadlo“ a snažím se ho charakterizovat. Ve vývoji nizozemského divadla sleduji pak především proměnu spolupráce mezi dramatiky a divadelními skupinami a tematiku soudobých dramát.

V druhé, praktické části své práce se pak na několika dílech čtyř vybraných nizozemských dramatiků (Esther Gerritsen, Rob de Graaf, Maria Goos, Gerardjan Rijnders) snažím zjistit, zda jsou v jejich případě myšlenky výše uvedených divadelních vědců a teoretiků platné (a pokud, tak do jaké míry). Stručně načrtnu obsah děl a vypíchnu jejich nejzásadnější tematiku. Při svých závěrech využívám informace získané z četby teoretických děl, novinových článků, recenzí, rozhovorů s umělci a konečně i z jejich dramát.

V závěru své práce pak shrnuji poznatky získané na základě četby a analýzy v praktické části. Popisují pozici nizozemských dramatiků na přelomu tisíciletí a vysvětlují v jakém ohledu lze, a v jakém nikoli, tyto autory nazývat postdramatickými.

Klíčová slova: drama, dramatici, divadlo, postdramatické divadlo, Nizozemsko

ABSTRAKT

The aim of my thesis is to approach the specifics of current Dutch drama. First part of my paper is based on the theoretical work of Hans-Thies Lehmann, Hugo Brems and Anja Krans describing the development of drama in Netherland covering the year 1969 to the turn of the millennium. Moreover, I am focusing on the major events, trends and characteristics following this period as well as explaining the term "post-dramatic theatre ", which I closely characterize. I've been following the change of the cooperation between dramatists and theatre groups regarding contemporary drama.

In the second, practical part of my work I investigate whether or not the thoughts of the above mentioned theatre scientists and theorists are valid (and if so to what extend). I have examined this on a few pieces of work of four selected Dutch dramatists (Esther Gerritsen, Rob de Graaf, Maria Goos, Gerardjan Rijnders). I shortly describe the content and identify the most significant ideas of their work. I use information obtained from studying the theoretical work, newspaper articles, reviews, interviews with the artists and even their dramas.

In the conclusion of my thesis, I then gather all the knowledge obtained by readings and analysis in the practical part. Moreover, I am describing the position of the Dutch dramatists in the turn of the millennium. Finally, I explain in what extent could be the Dutch dramatists defined as post-dramatists.

Keywords: drama, dramatists, theater, post-dramatic theater, Netherlands

INHOUD

| | |
|------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| DANKWOORD | 3 |
| VERKLARING | 4 |
| ABSTRAKT | 5 |
| Klíčová slova: | 5 |
| ABSTRAKT | 6 |
| Keywords..... | 6 |
| INHOUD | 7 |
| INLEIDING | 10 |
| 1. THEORIEGEDEELTE | 14 |
| 1.1. AKTIE TOMAAT | 14 |
| 1.2. JAREN ZEVENTIG..... | 15 |
| 1.3. JAREN TACHTIG | 15 |
| 1.3.1. <i>Tendenties en kenmerken van de jaren tachtig</i> | 15 |
| 1.3.1.1. Individualistisch en illusieloos | 16 |
| 1.3.1.2. Het ontstaan van nieuwe teksten en hun nieuwe (en oude) vormen..... | 16 |
| 1.3.1.3. Drama en zijn positie | 18 |
| 1.3.2. <i>Thematiek</i> | 19 |
| 1.3.2.1. De taal en de tekst | 19 |
| 1.3.2.2. Lichamelijkheid | 20 |
| 1.3.3. <i>Persoonlijkheden</i> | 21 |
| 1.4. JAREN NEGENTIG | 23 |
| 1.4.1. <i>Tendenties en kenmerken van de jaren negentig</i> | 23 |
| 1.4.1.1. Verzoenen met de situatie | 23 |
| 1.4.1.2. Veranderingen | 24 |
| 1.4.1.3. Op zoek naar inspiratie | 25 |
| 1.4.1.4. Schrijfopleidingen | 25 |
| Kwantiteit vs. kwaliteit | 26 |
| 1.4.2. <i>Thematiek</i> | 26 |
| 1.4.2.1. Media en hun invloed | 26 |
| 1.4.2.2. Twijfels en onzekerheid | 27 |
| 1.4.2.3. Realistisch en cool..... | 28 |
| 1.4.2.4. Grote thema's van de jaren negentig..... | 28 |
| 1.4.2.5. Menselijk drama | 29 |
| 1.4.3. <i>Persoonlijkheden</i> | 30 |
| 1.4.3.1. Theatergroepen | 31 |
| 1.5. HET BEGIN VAN DE EENENTWINTIGSTE EEUW | 33 |
| 1.5.1. <i>Tendenties en kenmerken</i> | 33 |
| 1.5.2. <i>Thematiek</i> | 33 |
| 2. PRAKTIJKGEDEELTE | 35 |
| 2.1. ESTHER GERRITSEN..... | 35 |
| 2.1.1. <i>Schrijfster Esther Gerritsen</i> | 35 |
| 2.1.1.1. Manier van werken van Esther Gerritsen | 36 |
| 2.1.1.2. Stijl van Esther Gerritsen..... | 37 |

| | | |
|------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.1.1.3. | Personages van Esther Gerritsen | 37 |
| 2.1.2. | <i>Toneelschrijfster Esther Gerritsen</i> | 37 |
| 2.1.2.1. | <i>Gras</i> | 38 |
| 2.1.2.1.1. | <i>Gras</i> : gezellige familievakantie | 39 |
| 2.1.2.1.2. | <i>Gras</i> : praten met iemand, die over iets anders praat | 39 |
| 2.1.2.2. | <i>Huisvrouw</i> | 41 |
| 2.1.2.2.1. | <i>Huisvrouw</i> : wachten als hoofdtaak van elke dag | 42 |
| 2.1.2.2.2. | <i>Huisvrouw</i> : je moet niet te veel verlangen, anders wordt je nooit tevreden | 42 |
| 2.1.2.3. | <i>De Kopvoeter</i> | 45 |
| 2.1.2.3.1. | <i>De Kopvoeter</i> : moeilijker dan zeggen wat je nodig hebt is dat te begrijpen | 45 |
| 2.1.2.3.2. | <i>De Kopvoeter</i> : angst van jezelf | 47 |
| 2.1.3. | <i>Thematiek van Esther Gerritsen</i> | 48 |
| 2.1.3.1. | Thematische overeenkomsten in besprokene stukken | 48 |
| 2.1.3.2. | Overeenkomsten wat de stijl en de vorm van het werk van Esther Gerritsen betreft | 49 |
| 2.1.3.3. | Andere toneelstukken van Esther Gerritsen | 49 |
| 2.1.4. | <i>Esther Gerritsen: conclusie</i> | 50 |
| 2.2. | ROB DE GRAAF | 52 |
| 2.2.1. | <i>Schrijver Rob de Graaf</i> | 52 |
| 2.2.1.1. | Stijl van Rob de Graaf | 53 |
| 2.2.1.2. | Personages van Rob de Graaf | 53 |
| 2.2.1.3. | Manier van werken van Rob de Graaf | 54 |
| 2.2.2. | <i>Theaterschrijver Rob de Graaf</i> | 54 |
| 2.2.2.1. | <i>A hard day's night</i> | 55 |
| 2.2.2.1.1. | <i>A hard day's night</i> : een skinhead die over een veiliger wereld droomt | 55 |
| 2.2.2.1.2. | <i>A hard day's night</i> : emoties verborgen onder agressie | 56 |
| 2.2.2.2. | <i>2SKIN</i> | 57 |
| 2.2.2.2.1. | <i>2SKIN</i> : twee onbekenden met gemeenzame geschiedenis | 57 |
| 2.2.2.2.2. | <i>2SKIN</i> : echte liefde bestaat niet, echte dood van wel | 58 |
| 2.2.2.3. | <i>Vrede</i> | 59 |
| 2.2.2.3.1. | <i>Vrede</i> : onrecht verdragen is gemakkelijk, behalve dan dat je er steeds aan moet denken (Confucius) 60 | |
| 2.2.2.3.2. | <i>Vrede</i> : hoeveel perspectieven je hebt, zoveel verhalen je krijgt | 61 |
| 2.2.3. | <i>Thematiek van Rob de Graaf</i> | 63 |
| 2.2.3.1. | Thematische overeenkomsten in besprokene stukken | 63 |
| 2.2.3.2. | Overeenkomsten wat de stijl en de vorm van het werk van Rob de Graaf betreft | 64 |
| 2.2.3.3. | Andere toneelstukken van Rob de Graaf | 64 |
| 2.2.4. | <i>Rob de Graaf: conclusie</i> | 65 |
| 2.3. | MARIA GOOS | 66 |
| 2.3.1. | <i>Schrijfster Maria Goos</i> | 66 |
| 2.3.1.1. | Manier van werken van Maria Goos | 67 |
| 2.3.1.2. | Stijl van Maria Goos | 68 |
| 2.3.1.3. | Personages van Maria Goos | 69 |
| 2.3.2. | <i>Toneelschrijfster Maria Goos</i> | 69 |
| 2.3.2.1. | <i>Cloaca</i> | 70 |
| 2.3.2.1.1. | <i>Cloaca</i> : mijn toekomst boven de jouwe | 70 |
| 2.3.2.1.2. | <i>Cloaca</i> : midlifecrisis en vervlogen vriendschap | 71 |
| 2.3.2.2. | <i>Familie</i> | 73 |
| 2.3.2.2.1. | <i>Familie</i> : moeder, ga alsjeblieft snel dood! | 73 |
| 2.3.2.2.2. | <i>Familie</i> : slechte moeder of slechte zoon? | 74 |
| 2.3.2.3. | <i>Smoeder</i> | 76 |
| 2.3.2.3.1. | <i>Smoeder</i> : herinneringen aan moeder | 77 |
| 2.3.2.3.2. | <i>Smoeder</i> : om moeder te worden moet je moedig zijn | 78 |
| 2.3.3. | <i>Thematiek van Maria Goos</i> | 79 |

| | | |
|------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 2.3.3.1. | Thematische overeenkomsten in besprokene stukken..... | 79 |
| 2.3.3.2. | Overeenkomsten wat de stijl en de vorm van het werk van Maria Goos betreft | 80 |
| 2.3.3.3. | Andere toneelstukken van Maria Goos..... | 81 |
| 2.3.4. | <i>Maria Goos: conclusie</i> | 81 |
| 2.4. | GERARDJAN RIJNDERS | 83 |
| 2.4.1. | <i>Schrijver Gerardjan Rijnders</i> | 83 |
| 2.4.1.1. | Manier van werken van Gerardjan Rijnders..... | 84 |
| 2.4.1.2. | Taal van Gerardjan Rijnders | 85 |
| 2.4.1.3. | Stijl van Gerardjan Rijnders..... | 86 |
| 2.4.1.4. | Personages van Gerardjan Rijnders | 87 |
| 2.4.2. | <i>Toneelschrijver Gerardjan Rijnders</i> | 87 |
| 2.4.2.1. | <i>Liefhebber</i> | 88 |
| 2.4.2.1.1. | <i>Liefhebber</i> : het theater dat zonder woorden kan provoceren | 88 |
| 2.4.2.1.2. | <i>Liefhebber</i> : verlangen naar realiteit die je niet kan waarnemen | 89 |
| 2.4.2.2. | <i>Kanker</i> | 92 |
| 2.4.2.2.1. | <i>Kanker</i> : dodelijk ziekte-zwangerschap..... | 92 |
| 2.4.2.2.2. | <i>Kanker</i> : paralyserende angst | 93 |
| 2.4.2.3. | <i>Stalker</i> | 94 |
| 2.4.2.3.1. | <i>Stalker</i> : een tekst die zeker niet tot het lezen is bestemd | 94 |
| 2.4.2.3.2. | <i>Stalker</i> : 'Er was eens een tijd dat mensen met elkaar praatten.' | 95 |
| 2.4.3. | <i>Thematiek van Gerardjan Rijnders</i> | 98 |
| 2.4.3.1. | Thematische overeenkomsten in besprokene stukken..... | 99 |
| 2.4.3.2. | Overeenkomsten wat de stijl en de vorm van de werk van Gerardjan Rijnders betreft | 100 |
| 2.4.3.3. | Andere toneelstukken van Gerardjan Rijnders | 101 |
| 2.4.4. | <i>Gerardjan Rijnders: conclusie</i> | 101 |
| 3. | CONCLUSIE | 103 |
| 3.1. | DE POSITIE VAN DE TEKST | 103 |
| 3.2. | NOG IETS ERBIJ | 104 |
| 3.3. | MANIER VAN WERKEN..... | 105 |
| 3.4. | THEMATIEK | 105 |
| | LITERATUURLIJST | 109 |

INLEIDING

Toneelstukken hadden altijd een moeilijke positie in de Nederlandse literatuur. Ze werden wel als deel van de literaire oeuvre beschouwd, maar golden als minder belangrijke dan prozaïsche teksten. Dat betekent echter niet dat de toneelstukken als literair minderwaardig werden gezien. Nog na de Tweede Wereldoorlog waren ze ‘volledig uitgeschreven, compleet met regieaanwijzingen, en dienden ook woordelijk opgevoerd te worden’ (Brems, 2009, p. 599). Alleen werden ze onder het literaire publiek niet zo geliefd en niet direct bestemd als vrijetijdsbesteding. Ook door de critieken werden ze niet zo vaak beoordeeld, die richtten zich vooral naar de ensceneringen.

Theater is een ‘klein’ medium, dat niet te breed publiek tegelijk kan aanspreken. Daarom is ook de invloed van het theater (of van een voorstelling) helemaal niet vergelijkbaar met de invloed van televisie. Theater is belangrijk voor zijn uitzonderlijke mogelijkheid van de communicatie met toeschouwers. In een interview (niet alleen) over dramaturgie heeft Marianne van Kerkhoven daarover haar mening geuit: ‘Theater is nooit een massamedium geweest, precies omdat je in levende lijve – daar en op dat moment – met je publiek communiceert. Dat kan ten opzichte van die andere media een handicap lijken, maar ik denk dat daarin precies de grote kracht van het theater schuilt die we op een zo goed mogelijke manier moeten gebruiken’ (Heuven, 2005, p. 17).

De literatuurhistoricus Hugo Brems wijdt zich kort in een hoofdstuk van zijn boek *Altijd weer vogels die nesten beginnen* ook aan de ontwikkeling van het theater in de tweede helft van de twintigste eeuw. In de jaren zeventig en tachtig begon volgens Hugo Brems in Nederland bloei van het theater. Het wordt gezien als het gevolg van de Aktie Tomaat, een groot protest tegen het verouderd theatersysteem. Om zich van anderen te onderscheiden, begonnen de theatergezelschappen zich te specialiseren en op specifieke mogelijkheden van het theater te richten. Brems beweert dat de stijgende bedreiging door de televisie nog een volgende reden daarvoor was. Het theater wil zich afgrenzen en zijn unicum behouden. Nieuwe toneelgroepen werden opgericht en specialiseerden zich in nieuwe theaterbranches. Regisseurs en acteurs in Nederland werkten vanaf de jaren tachtig meer samen en vormden veel ensceneringen op basis van improvisatie. Volgens Brems is er ook geen sprake van de klassieke teksten meer, toneelstukken erkenden geen dramatische spanning, conflicten, psychologie van de personages en soms ook zelfs de plot niet meer. Er ontstonden nieuwe teksten. Het ging om

‘emancipatie van het theater uit zijn literaire dienstbaarheid, een ontdekking van de eigen aard en wetmatigheden’ (Brems, 2009, p. 600). Verder vermeldt Brems dat er een voorliefde in vermenging van verschillende genres ontstond. Het theater groeide en vormde zijn eigen wereld, met eigen opleidingen, kranten of tijdschriften en ook uitgeverijen. De jaar 1995 noemt Brems als het eind van het scheidingsproces van theater en literatuur. De teksten werden voor een theatergroep eerder als uitgangspunt of inspiratie gezien, die tijdens het repetitieproces vaak veranderd, geanalyseerd en geïnterpreteerd werd. Daarom verscheen volgens Brems in Nederland een nieuw fenomeen. Toneelschrijvers begonnen nauwer met regisseurs en acteurs samen te werken, ze schreven hun werken in de loop van het repeteren. Deze manier vonden niet alleen de toneelschrijvers maar ook de dramaturgen en de hele toneelgroepen heel leuk. De ensembles zochten vaak naar een auteur die het treffendst de poëtica en de visie van de gezelschap uitdrukt of gaven opdrachten aan verschillende schrijvers. ‘Literaire auteurs zijn altijd theaterteksten blijven schrijven, maar de jaren negentig hebben wel een herleving ervan laten zien’ (Brems, 2009, p. 601).

De theaterwetenschapster Anja Krans probeert in haar boek *Vertraagd effect* de ontwikkeling van het Nederlandse theater gedeetailleerder dan Brems te beschrijven. Ze begint met de Aktie Tomaat en gaat verder tot de eerste jaren na de millenniumwisseling. Ze voegt ook een toekomstvisie toe en in de tweede helft van haar boek publiceert ze achttien interviews met verschillende Nederlandse theatermakers om de situatie ook vanaf andere standpunten te benaderen. Krans dringt in de gehele thematiek dieper door en bekijkt alle omstandigheden en gevolgen. Na de Aktie Tomaat ontstonden nieuwe kleine toneelgroepen en het theater probeerde zich naast de televisie meer te emanciperen. De echte wending kwam maar volgens Krans pas in de jaren tachtig. Het hoogtepunt in het naoorlogse Nederlandse toneel ziet dan Krans in de jaren 1987 en 1988. Als reden noemt ze ‘essentiële veranderingen [...] in het podium kunstbeleid, [...] oprichting van nieuwe gezelschappen’, dat er ‘in deze periode een aantal artistieke processen een hoogtepunt bereikte’ en dat er ‘nieuwe artistieke ontwikkelingen in gang gezet worden, door een “nieuwe” generatie’ (Krans, 2005, p. 41). De nieuwe generatie (en daarmee ook de bloei van het theater) profileerde zich volgens Krans in de jaren negentig en kenmerkte zich ‘door saamhorigheid en verbondenheid tussen individuele theatermakers die een plek binnen het theaterbestel proberen te verwerven’ (Krans, 2005, p. 90). De theatermakers van de nieuwe generatie beschouwden zichzelf als

geen autonome kunstenaars. Centraal stonden collectieven, die hun werk vooral voor het publiek maakten.

Krans beschrijft de ontwikkeling heel breed. Ze interesseert zich ook voor de veranderingen in dans en bewegingstheater, die ook een belangrijke rol in het Nederlandse toneel spelen. In haar boek houdt zich Krans bezig vooral met de thematiek van de stukken, die ze op basis van toenmalige situaties bekijkt en in het context van de belangrijke gebeurtenissen in Nederland en ook in de hele wereld inzet. Volgens haar bestonden vanaf de jaren tachtig eigenlijk geen grote verhalen meer. De mens werd centraal gezet en er kwamen (bijna filosofische) vragen aan bod als wat de positie van de mens in de maatschappij en op de aarde is, wie de mens eigenlijk is en wat hij hier doet. De term ‘postdramatisch theater’, die vooral bij Lehmann een centrale rol zal spelen (zie hieronder), gebruikt Krans helemaal niet. Ze analyseert eigenlijk niet de stijl van de Nederlandse schrijvers, ze beschrijft de veranderende omstandigheden.

Het derde boek, dat een soort pilaar voor mijn scriptie vormt, is het werk *Postdramatisches Theater* van de Duitse theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann. In zijn werk beschrijft Lehmann de bestaande tendenties van het theater aan het eind van de twintigste eeuw. Hij probeert de esthetiek van het toenmalige theater zo goed mogelijk te karakteriseren. Hij houdt zich bezig niet alleen met de globale ontwikkeling van het theater en de theorie, hij benadert ook de specifieke kenmerken van de tekst, de ruimte en de tijd van het theater en dat wat hij ‘postdramatisch’ theater noemde. Verder wijdt hij zich aan de belangrijke rol, die er het lichaam speelt en aan de rol van media. Lehmann noemt enkele persoonlijkheden, maar die worden in zijn werk niet het primaire. Hij wil namelijk vooral zeggen, wat het postdramatische theater in het algemeen betekent en hoe zich het van de andere vormen van het theater onderscheidt. Daarom is ook Lehmanns werk niet alleen op de Duitse achtergrond gebaseerd, maar op een bredere: de Europese. Lehmann zelf geeft in de inleiding tot zijn werk aan, dat de diversiteit van het theater rond de millenniumwisseling zo groot is, dat het onmogelijk is alles te beschrijven.

In zijn werkt defineert dus Lehmann het postdramatische theater en somt de kenmerken op. Wat de tekst betreft, werd volgens hem de klassieke vorm en de drie eenheden van Aristoteles niet meer zo fundamenteel. Belangrijkere rol begonnen visualiteit, muziek, videoprojectie, film en media te spelen. Het theater werd geen dienaar van de literatuur meer. Het proces van emancipatie van het theater veroorzaakte zijn onafhankelijkheid, absentie van regels en normen. Er verschenen ook vormen als performantie en happening die zich al helemaal van de

tekst loslaten. De tekst al werd vanaf dit moment alleen maar potentieel onderdeel of als teken van het theater gezien. In deze stroming speelden volgens Lehmann ook Nederlandse kunstenaars een grote rol.

Op basis van vier uitgekozen auteurs probeer ik hun manier van werken en hun specialisatie nader te bekijken en te karakteriseren. Mijn keuze heb ik op verschillende belangrijke theaterprijzen gebaseerd als Taalunie Toneelschrijfprijs of Albert van Dalsum-prijs. Verder heb ik schrijvers van verschillende leeftijden gekozen (die wel actief in de jaren negentig waren), twee vrouwen en twee mannen, wiens werken ik bijzonder of interessant vind. Het zijn: Esther Gerritsen, Rob de Graaf, Maria Goos en Gerardjan Rijnders.

Hugo Brems, Anja Krans en Hans-Thies Lehmann beschreven de ontwikkelingen en tendenties in het (Nederlandse) theater rond de millenniumwisseling. Op basis van hun beschouwingen probeer ik in mijn scriptie het werk van de vier Nederlandse toneelschrijvers te analyseren en op deze manier te weten komen, of hun werk aan de theorie van Lehmann beantwoordt (de door Lehmann beschrevene kenmerken van het postdramatische theater worden in het theoriegedeelde toegelicht). Kunnen we de Nederlandse werken van deze tijd eigenlijk postdramatisch noemen? Zijn deze toneelstukken de kenmerken die Hans-Thies Lehmann heeft beschreven terug te vinden? Was er aan de gang het proces van verandering van de manier van schrijven, samenwerken met verschillende theatergroepen en regisseurs, zoals het Brems heeft gezien? Welke rol speelde de tekst in het Nederlandse theater vanaf de jaren negentig en wat was zijn positie in de theaterwereld? En hoe zit het met de thematiek van de Nederlandse toneelschrijvers? Komt die overeen met de visie van Anja Krans? Interesseerden zich Nederlandse auteurs in het algemeen eerder voor maatschappelijke of persoonlijke problemen?

1. THEORIEGEDEELTE

1.1. AKTIE TOMAAT

Aan het eind van de jaren zestig, in 1969, gebeurde iets, wat niet alleen het theater zelf maar ook de waarneming daarvan radicaal heeft veranderd. Met woorden van Hugo Brems was deze gebeurtenis, genoemd Aktie Tomaat, een protest van jonge theatermakers en studenten theaterwetenschap tegen 'het verstarde theaterbestel, het subsidiesysteem, dat alleen aan de gevestigde gezelschappen ten goede kwam, en tegen het gebrek aan vernieuwende en maatschappelijke relevante vormen van theater' (Brems, 2009, p. 600).

De Aktie Tomaat was voor de ontwikkeling van het Nederlandse toneel een echt fundamenteel gebeurtenis. Alles begon tijdens de première van *De Storm* van William Shakespeare (gespeeld door de Nederlandse Comedie). Toen gooiden theaterstudenten tomaten naar het toneel en in de zaal als protest tegen elitair theater, dat grotere subsidies van staat kreeg en zich niet voor maatschappelijke problemen en thema's interesseerde. Daarna volgden nog enkele maanden van heftige discussies en demonstraties. Het was zeker de juiste tijd voor een verandering: de tijd van vele studentenopstanden, die in heel Europa heersten. Kabouters, provo's, hippiebeweging... Jonge mensen, die zich tegen het establishment en tegen de overheid afzetten en de maatschappij wilden veranderen.

Gevolgen van de Aktie Tomaat waren heel belangrijk voor het toneel zoals we dat nu kennen. Dankzij de golf van verzet, werd het toneel meer experimenteel en er ontstonden veel nieuwe kleine gezelschappen die ook buiten grote steden speelden en hun eigen unieke profiel creëerden. De nieuwe gezelschappen bemoeiden zich meer met actuele maatschappelijke thema's en maakten dan hun repertoire en dus ook het theater in het algemeen voor jonger publiek aantrekkelijker.

1.2. JAREN ZEVENTIG

Vanaf de jaren zeventig veranderde zich de situatie en schrijvers richtten zich vooral op drama of op proza, die zich dan van elkaar verwijderden. Volgens Hugo Brems kan een van de redenen daarvan zijn ook het groeiende belang en de macht van de televisie en verschillende uitzendingen (waaronder ook televisieadaptaties van enkele drama's vallen). Het sterkste kenmerk dat het theater kan aanbieden, waarin het uniek is en waarmee het de televisie kon beconcurreren, is vooral de collectieve ervaring.

Een andere reden voor het uiteengaan van drama en proza was volgens Brems de situatie in de theaterwereld aan het eind van de jaren zestig namelijk de al genoemde Aktie Tomaat.

1.3. JAREN TACHTIG

1.3.1. TENDENTIES EN KENMERKEN VAN DE JAREN TACHTIG

De jaren tachtig worden beschouwd als de topjaren van het Nederlandse toneel. Er ontstonden nieuwe gezelschappen en veel nieuwe voorstellingen werden enorm succesvol. Ook daarom werd er onder het publiek en critici over de nieuwe generatie gesproken. (Krans, 2005, p. 41)

Onder invloed van de literaire stroming 'postmodernisme' ontstond het postdramatische theater, dat volgens Lehmann gekenmerkt wordt bv. door de simultaneïteit van de handelingen. Er spelen zich vaak meer verhalen binnen één stuk af. Dat betekent dat het bijna onmogelijk is alles tegelijk te volgen en waar te nemen. Dat voert ertoe dat de handeling niet vloeiend maar fragmentarisch is (of zo wordt waargenomen). 'Weiterhin bleibt am simultan Dargebotenen häufig offen, ob darin *Zusammenhang* besteht oder lediglich äußerliche *Gleichzeitigkeit*. Ein systematischer Double-Bind entsteht: man soll zugleich auf das konkrete Einzelne aufmerken und das Ganze wahrnehmen' (Lehmann, 1999, p.150).

Verder is voor het postdramatische theater gekenmerkt ook door zwijgen, minimalistische handeling, traagheid, herhaling enz. Vaak gebeurt er eigenlijk helemaal niets op scène. Op het toneel is er weinig actie en er heerst vooral stilte, wat misschien niet dramatisch maar eerder saai lijkt.

1.3.1.1. Individualistisch en illusieloos

Anja Krans noemt de jaren tachtig als de tijd waarin grote verhalen eindigen en een golf van individualisme en nihilisme opkomt (Krans, 2005, p. 39). Alle zekerheden verdwenen, wat ook met de politieke situatie in de wereld samenhangt. De functie van de televisie werd steeds belangrijker. Het werd het medium dat alle gebeurtenissen bemiddelde. Je hoefde dan niet meer naar buiten te gaan om te weten komen wat er eigenlijk gebeurde. Je kon gemakkelijk voor het scherm blijven zitten.

Een volgend belangrijk kenmerk van het theater van de jaren tachtig is verdwijnen van illusie. Theater hoefde al niet meer als realiteit te worden waargenomen en het streefde ook niet daarnaar. De illusie werd openbaar toegegeven, met de illusie werd gespeeld. ‘Het publiek weet immers dat het om theater gaat; illusie en realisme lenen zich beter voor de televisie of de film’ (Krans, 2005, p. 80)

Volgens Anja Krans zijn de jaren tachtig de tijd van groeiende individualisme. Er bestonden geen grote groepen meer, er kwamen vooral belangrijke persoonlijkheden ter voorschijn, die de stijl van de hele groep bepaalden en die vaak auteurs en regisseurs tegelijkertijd waren. Gerardjan Rijders en Frans Strijards zijn twee van zulke persoonlijkheden.

1.3.1.2. Het ontstaan van nieuwe teksten en hun nieuwe (en oude) vormen

In de jaren tachtig begonnen volgens Hugo Brems veel regisseurs en acteurs ensceneringen op basis van improvisatie te maken. Dat elimineert onenigheid van ideeën en concurrentie, die de relatie tussen schrijvers en regisseurs kan verstoren. Volgens de theaterwetenschapster Maria van Bakelen zijn de literatoren vaak niet in staat om de materiaal goed voor het theater te bewerken (Bakelen, 2002, p.14). De schrijver werd dus in de jaren tachtig niet meer een persoonlijkheid, die achter zijn tekst is verborgen, maar hij werd ook in de verwerking en realisatie van het stuk betrokken.

Ook volgens Anja Krans ontstond een nieuwe type auteurs, die hun werk op grond van improvisaties met acteurs stelden. Ze spreekt over toneelschrijvers die heel nauw met regisseurs en acteurs samenwerken. Dit verschijnsel zie ze al een beetje in de jaren zeventig. De inspiratie namen deze auteurs vooral van het alledaagse leven om het hele stuk voor een groter publiek toegankelijker te maken.

Naast deze nieuwe verhalen (die meestal in samenwerking met de hele theatergroep ontstonden) werden ook verschillende soorten al bestaande (klassieke) teksten als basis voor nieuwe voorstellingen gebruikt (Brems, 2009, p. 600). Op traditionele structuur, regels en waarden werd er niet meer zo veel aandacht gelegd. De theatermakers probeerden hun stukken vooral interessant en vernieuwend te maken. Er ontwikkelden zich veel vormen van het theater, zoals bewegingstheater, dansstheater en mime en profileerden zich ook verschillende genres als opera, dans en performance (Brems, 2009, p. 600). Het gaat dus een beetje om accenting van menselijkheid en lichamelijkeheid (dus vergelijkbaar met tendenties in prozaïsche werken in de jaren tachtig).

Verder werd in deze jaren jeugdtheater steeds populairder. Veel toneelschrijvers, die voorheen voor volwassenen schreven, richtten hun werk op een nieuw soort bezoekers - jongeren. Zo ontstond het jongerentheater dat op toeschouwers ouder dan 14 jaar gericht is, dat heel populair onder verschillende toneelschrijvers werd en het toneelaanbod verrijkte. Om jongere generaties naar het theater te lokken, gebruikten de schrijvers verschillende middelen zoals rap of hip-hop muziek, straat als speelplaats, jongerentaal en verschillende vormen van cultuur van jongeren (Bakelen, 2002, p.69). In het theater van de tweede helft van de jaren tachtig ontstonden er veel nieuwe disciplines, die volgens Krans heel belangrijk voor het Nederlandse toneel waren en die de hele jaren negentig vormden en vaststelden (Krans, 2005, p. 80).

Het postdramatische theater zou volgens Lehmann een voorliefde voor monologen hebben. Soms werd er ook voor een monologische vorm gekozen wegens een acteur, die een theatergroep naar voren wilde brengen. Deze vorm brengt met zich altijd een beetje moeite mee, omdat daardoor eigenlijk het essentiële van het theater, dus het gesprek, wordt ontkent. Misschien ook dankzij deze tegenstrijdige aard werd het postdramatische theater populair. Soms zijn de monologen in een voorstelling niet absoluut. Op het toneel zijn bv. meer personages, die nauwelijks spreken, of het hoofdpersonage vertelt een verhaal aan iemand anders, die de hele tijd zwijgt. Meestal wendt zich het personage direct tot toeschouwers,

praat tegen ze, betreft ze in de handeling en maakt van ze op deze manier een onderdeel van de voorstelling. Steeds gaat het wel om een een beetje onnatuurlijke en ongeloofwaardige vorm van het theater.

Daarmee hangt ook de tendentie samen om de dialogen te monologiseren. ‘Die Figuren reden dann nicht so sehr aneinander vorbei, sondern sozusagen alle in die gleiche Richtung’ (Lehmann, 1999, p. 233). Wat volgens Lehmann veel op antiek koor lijkt.

Een volgend typerend kenmerk is herhaling. Herhaling maakt de taal muzikaler en rytmischer. ‘Abgewiesen wird in der aggressiven Repetition das Bedürfnis nach oberflächlicher Unterhaltung durch passiven Konsum von Reizen’ (Lehmann, 1999, p. 335). Volgens Lehmann heeft tegenwoordig de herhaling een andere functie dan voorheen. Vroeger gaven de herhalende woorden en zinnen een structuur en orde aan de tekst, in het postdramatische theater functioneert het daarentegen helemaal anders. De steeds terugkerende herhaling, die vaak overbodig en zinloos lijkt, stoort de handelingen en organisatie van de structuur van de tekst. ‘Es geht nicht um die Bedeutung des wiederholten Geschehens, sondern die Bedeutung der wiederholten Wahrnehmung, nicht um das Wiederholte, sondern um die Wiederholung selbst’ (Lehmann, p. 337). Met deze herhaling probeerde zich het theater van de consumptiecultuur te onderscheiden.

1.3.1.3. Drama en zijn positie

Drama groeide en probeerde zijn eigen positie in de literaire wereld te verankeren. Dramapublicaties verschenen niet bij literaire uitgeverijen meer, ze ‘bestonden alleen als uitgevoerde tekst, in ad-brochures of als publicatie bij specifiek daarvoor opgerichte uitgevers: Theater Bookshop (Internationaal Theater & Film Books) in Nederland en Bebuquin in Vlaanderen’ (Brems, 2009, p. 601). Deze scheiding tussen theater en literatuur werd volgens Hugo Brems rond de jaar 1995 compleet. Er werd vaak de term ‘theatertekst’ gebruikt om teksten die voor toneel zijn bestemd te duiden.

Het aanbod en de diversiteit van theatervoorstellingen steeg in de jaren tachtig heel veel, wat ook een gevolg van de Aktie Tomaat was. De vermenging van verschillende theatredisciplines ging in de jaren negentig voort, maar de wortels daarvan liggen in de jaren tachtig. De traditionele vormen met drie eenheden werden al niet meer zo belangrijk en niet meer gerespecteerd. Wel werden nog steeds veel klassieke werken geënceneerd en bewerkt,

er ontstonden dus hoeveelheden van nieuwe, moderne of postmoderne stukken zonder het klassieke opbouw. Schrijvers begonnen met de vorm en de taal meer te experimenteren, ze gebruikten steeds meer intertekstualiteit, ze waren niet zo bang meer met iets nieuws, schokkend en ongewoon te komen en dogmatische of niet besprokene thema's te openen.

1.3.2. THEMATIEK

De jaren tachtig waren de tijd van desillusie. 'Het algemene levensgevoel wordt gekenmerkt door grote uitzichtloosheid' (Krans, 2005, p. 14). Alles leek eerst ideaal en fantastisch te zijn. De menselijke vrijheid was groter, iedereen kon zeggen wat hij wilde. Met deze voordelen kwamen helaas ook al niet zo aangename bewegingen mee, die de strijd tegen de maatschappij, consumptie en conventies wilden voeren. Helaas waren ze vaak met geweld verbonden, het ging bv. om punk en de kraakbeweging. De sfeer van het leven veranderde zich. Er ontstond 'hilarisch theater' zoals het o.a. Anja Krans wegens de spotlachende toon van toenmalige werken noemde. 'Idealisme (van de jaren zeventig) heeft plaatsgemaakt voor cynisme' (Krans, 2005, p. 14). Ook de positie van de mens in een stuk (en dus ook in het leven) veranderde zich. Vroeger was de mens een slachtoffer van de boze maatschappij. In de jaren tachtig werd hij al 'de dader, die alles bepaald' (Krans, 2005, p. 17). Mensen werden verantwoordelijk voor alles wat ze doen en dus ook voor de hele samenleving. Samen met dit idee kwam ook de mening op dat het onmogelijk is 'de mens en de wereld te kennen' (Krans, 2005, p. 20).

In de jaren tachtig ontstond (in vergelijking tot de jaren zeventig) de vraag, of het theater iets aan de maatschappij kan bijdragen (Krans, 2005, p. 81). Vanaf dan staat het individu en zijn betrekking tot de maatschappij centraal.

1.3.2.1. De taal en de tekst

Vanaf het eind van de jaren tachtig is er sprake van een soort uiteenvallen van de tekst. 'Der status des Textes im neuen Theater ist daher mit den Begriffen Dekonstruktion und Polylogie zu beschreiben' (Lehmann, 1999, p. 263). De tekst is nu niet zo compact als bij klassieke werken. In postdramatische stukken spreken enkele personages heel veel en hun replieken sluiten niet altijd aan elkaar. Nauwelijks worden er langere gecompliceerde zinnen gebruikt, meestal spreken de personages in korte, krachtige uitroepen, vaak ook zonder werkwoord. Wat de typografie betreft, zijn de zinnen vaak in aparte regels gescheiden.

Op deze manier werd in de theaterteksten van de jaren tachtig de taal steeds meer benadrukt. Soms is de taal belangrijker dan de inhoud zelf. Centraal staan vooral de klanken en verschillende associaties, die zonder diepere zin achter elkaar volgen. De uitdrukkingvorm bepaalde het hele stuk en beantwoordde ook aan de tijd vol van cynisme. ‘Meestal drie personages proberen wanhopig met elkaar in gesprek te treden, maar hun taal in clichés zit daarbij in de weg’ (Krans, 2005, p. 21). Dat alles benadrukt de onmogelijkheid van communicatie, wat tot een van de grootste thema’s van deze tijd behoort. Vaak veranderen er gesprekken tussen personages in ‘zelf-gesprekken’, wat een kenmerk van het postmoderne drama is. We kunnen ook zeggen dat het theater van de jaren tachtig veel door de filosofie van Ludwig Wittgenstein is beïnvloed, ‘waarbij de werkelijkheid alleen via de eigen waarneming bestaat en alleen via ieders eigen taal verwoord kan worden’ (Krans, 2005, p. 23).

De onmogelijkheid van communicatie werd ook door het gebruik van vreemde talen benadrukt. ‘Multilinguale Theatertexten demontieren die Einheit der nationalen Sprachen’ (Lehmann, 1999, p. 268).

1.3.2.2. Lichamelijkheid

Het lichaam kreeg in het theater van de jaren tachtig een belangrijke positie. Het verwees echter alleen naar zichzelf en droeg geen diepere betekenissen. ‘Nicht als Träger von Sinn, sondern in seiner Physis und Gestikulation wird der Körper zum Zentrum’ (Lehmann, 1999, p. 163). Het lichaam werd op deze manier de handeling en de thematiek zelf. Ook alle andere thema’s werden in relatie tot het lichaam gezien. ‘Liebe kommt als sexuelle Präsenz vor, Tod als Aids, Schönheit als Körperperfektion’ (Lehmann, 1999, p. 165). De betrekking tot het lichaam werd intensiever, soms is het moeilijk te bepalen of het niet aan een soort overdreven fascinatie grenst. ‘Hinzukommt die Anwesenheit des devianten Körpers, der durch Krankheit, Behinderung, Entstellung von der Norm abweicht und “unmoralische“ Faszination, Unbehagen oder Angst auslöst’ (Lehmann, 1999, p. 163).

De theatermakers wilden ervaring en beleving van het lichaam ook aan het publiek te overdragen, zodat de toeschouwers bewegingen van acteurs kunnen voelen en waarnemen, niet alleen zien. De acteurs spelen daarom dichterbij de toeschouwers, zalen worden kleiner en alles wordt intiemer en persoonlijker.

De belangrijke positie van het lichaam in het theater is begrijpelijk. Het gaat om een materiaal, een uitdrukkingmiddel of bemiddelaar van de teksten die voor het toneel niet voldoende zijn. Het lichaam is dus ook meer typerend voor het theater dan voor de literatuur. Het is gewoon het centrum en de voorwaarde van het theater, zonder het lichaam gebeurde niets. ‘Es stellt Körper dar, und hat zugleich Körper als wesentlichstes Zeichenmaterial’ (Lehmann, 1999, p. 362).

Met het lichaam zijn dan ook pijn, geweld en dood verbonden, waarvoor het theater altijd een fascinatie had. Ook verschillende ziektes verschenen in de werken steeds vaker. Soms gaat het om gehandicapte personages, soms om kanker of om AIDS, dat veel met een ander populair thema – de seksualiteit – samenhangt. ‘Aids war Metapher für den Zustand einer Gesellschaft oder Welt geworden, die das Triebleben nicht mehr wirklich integrieren kann, weil es nicht mehr ihr Teil, sondern als Freizeit-Sex und Fluchtraum eher die Alternative zu ihr ist’ (Lehmann, 1999, p.397).

In het postdramatische theater werden ook eeuwige thema’s als ouder worden en dood besproken. Vanaf de jaren tachtig kregen maar deze onderwerpen een beetje andere connotaties. De oudheid in de jaren tachtig en negentig werd niet alleen met mensen maar ook met materiële dingen verbonden. Die moeten altijd nieuw zijn (zoals ons alomtegenwoordige reclames opdringen). Oudere dingen zijn niet meer interessant, dat is een credo van de consumptiemaatschappij. Hoe nieuwer, hoe beter!

1.3.3. PERSOONLIJKHEDEN

Gerardjan Rijnders, een van de belangrijkste persoonlijkheden van de jaren tachtig, werd bekend niet alleen door zijn toneelstukken maar ook dankzij zijn regies. Hij hield zich ook bezig met het montagetheater. Dat betekent dat hij met de hulp van de vorm van montage de wereld en evoelens van een mens geloofwaardig op het toneel probeerde te zetten en te reflecteren. De toeschouwer werd daardoor geactiveerd, omdat hij eigenlijk van verschillende fragmenten zijn eigen verhaal moest creëren. Het montageprincipe is gebaseerd op ‘elementen van diverse oorsprong, behorende tot diverse disciplines en media die náást elkaar worden gezet of zelfs simultaan aan de toeschouwers worden gepresenteerd’ (Kerkhoven, 2002, p. 15). Dit type theater maakt van een passieve toeschouwer een actieve persoon die enkele, door de regisseur aangegeven elementen, in en naast elkaar moet zetten om het hele verhaal te

vormen en te begrijpen (Krans, 2005, p. 47). Deze activering van het publiek wordt beschouwd als een van de kenmerken van het toneel van de jaren tachtig.

Dit verschijnsel hangt samen ook met de groeiende interesse in beeld. Volgens Lehmann overheerste aan het eind van de jaren zeventig en in de jaren tachtig op het theater de visualisatie en ontstond het scenische theater, waar het beeld en de scène centraal staan. In de jaren negentig maakte volgens hem de tekst zijn terugkeer.

Zoals ik al vermeld heb, werd er in de jaren tachtig opkomst van bewegingstheater. Een van de belangrijkste toneelgroepen, die zich toen met mime bezighielden, was Nieuw West (in 1987 opgericht), waar de toneelschrijver Rob de Graaf werkte. Een van zijn succesvolste stukken was *A Hard Day's Night* (Krans, 2005, p. 61).

1.4. JAREN NEGENTIG

1.4.1. TENDENTIES EN KENMERKEN VAN DE JAREN NEGENTIG

Het theater was altijd door gebeurtenissen in de wereld en in het land beïnvloed dus gold dat ook voor de jaren negentig. De moderne tijd bracht veel onzekerheden voor de normale bevolking met zich mee. Zoals in alle decennia voelden zich vooral jongeren in de maatschappij helemaal niet stabiel. Ze weten eigenlijk niet wat ze willen en probeerden alles wat er aangeboden werd. Het was de tijd wanneer de consumptie een grote rol begon te spelen. Alles werd aangeboden, alles was te koop en dat leidde tot het stijgen van de prijs van geld. Daartoe komt nog het gebrek aan collectieve ervaring, wat grote leegte in mensen veroorzaakte (Krans, 2005, p. 83). Het kan gezien worden als het gevolg van het heersende individualisme, dat in de jaren tachtig opkwam. Mensen in de jaren negentig begonnen zich te vervelen en hadden het gevoel dat ze al alles hebben gezien en ervaren. Aan de andere kant voelden ze zich heel vaak verloren, alsof ze geen vaste positie in de wereld hebben, alsof ze eigenlijk niet meer belangrijk waren en niets belangrijks meer konden doen. Dat werd in Nederland bevestigd ook door de zgn. Generatie Nix, een belangrijke stroming in de Nederlandse literatuur.

1.4.1.1. Verzoenen met de situatie

Op de consumptiemaatschappij en de bestaande situatie volgden natuurlijk verschillende reacties. Anja Krans verdeelt ze in haar boek *Vertraagd effect* in vier verschillende stromingen. Een daarvan was bv. spiritualisme, sterk beïnvloed door oosterse religie en denkwijze. Het was genoemd ook New Age beweging die naar spirituele waarden de echte betekenis en zingeving op zoek was en die de echte waarheid wilde vinden (Krans, 2005, p. 84).

Wetenschap was een andere manier waarop zich mensen met bestaande situaties verzoenden. Wetenschap gaf de ware resultaten, regels en iets, wat je met je eigen ogen kan waarnemen en

waar je dus niet aan hoeft te twijfelen. Het betekende opkwam van bepaalde zekerheden die wetenschappelijk gewettigd waren. De chaostheorie met de onvoorspelbaarheid uit de jaren negentig speelde hier een grote rol en hingt misschien ook met de spiritualisme samen (Krans, 2005, p. 84).

Vaderlandse geschiedenis werd voor sommigen steeds belangrijker en gaf zin aan enkele verschijnselen. Door de geschiedenis werd namelijk benadrukt alles wat echt gebeurde, wat reëel was en waartoe we directe betrekking via onze voorouders hebben. Bovendien boden documenten op deze manier bepaalde zekerheden aan en misschien ook lesjes uit keuzes die in in het verleden werden gemaakt (Krans, 2005, p. 85).

Veel aandacht werd aan het persoonlijke besteed wat al aan het eind van de jaren tachtig (samen met de individualisering) begon. De samenleving in het algemeen was niet meer zo interessant, mensen bekeken liever het lot van een individu. Dit bereikte een hoogtepunt aan het eind van de jaren negentig met de stijgende populariteit van verschillende reality shows, waarin heel veel ‘sterren’ opkwamen die vaak eigenlijk helemaal niets bijzonders konden (Big Brother als de eerste in 1999) (Krans, 2005, p. 85).

1.4.1.2. Veranderingen

Volgens Anja Krans waren er twee tendenties in het theater van de jaren negentig. Op de eerste plaats ontwikkelden zich collectieven maar ook individuele regisseurs, die hun eigen speelstijl profileerden en die de vorm en de inhoud van hun werken benadrukten. Ten tweede ontstond er een grote beweging van vrije (dus niet gesubsidieerde) producties zoals musicals, cabarets, en grote evenementen (festivals), die steeds meer publiek trokken (Krans, 2005, p. 95). Dit type toneel richt zich meer op smaak van de toeschouwers, van wie het financieel voor zijn existentie kreeg. Alles in deze sector is afhankelijk van de markt, niet zo veel van de kunst, omdat dit soort theater grotendeels vooral om geld draait.

In de jaren negentig ziet Hugo Brems de herleving van de productie van theaterteksten. Volgens Brems steeg ook de kwaliteit van enkele auteurs en hun stukken (hij noemt bv. Josse de Paus, Arne Sierens, Paul Pourveur, Jan Fabre, Karst Woudstra, Jan Decorte, Koor Terpstra,...) (Brems, 2009, p. 601,602). Brems wijst op het feit dat theaters opdrachten aan toneelschrijvers begonnen te geven en dat ze enkelen als hun vaste gastschrijvers kozen. De

schrijvers kregen een haast gelijkwaardige positie tot de regisseurs. Over dit verschijnsel sprak ook al Anja Krans met betrekking tot de jaren tachtig.

1.4.1.3. Op zoek naar inspiratie

De steeds dringende behoefte om iets nieuws en origineel te verzinnen, dwingt ook de toneelschrijvers hun werk te ontwikkelen. Ze schreven hun stukken niet alleen thuis, achter hun bureau, maar zochten levende inspiratie op straat en in de wereld. Er werden verschillende schrijfmethode ontwikkeld bv. op basis van interviews en ervaringen van acteurs. ‘Ze [de schrijvers] zoeken hun eigen manier om in samenwerking met anderen teksten, materiaal of inspiratie te verkrijgen, en laten zich door al bestaand materiaal inspireren. Er ontstaan nieuwe vormen van teksten in samenwerking met de acteurs en regisseurs te ontwikkelen. Zo schrijft de een op basis van interviews en gebruikt een ander improvisatiemateriaal van de spelers’ (Moosmann, 2007, p. 13).

1.4.1.4. Schrijfopleidingen

De toename van theaterteksten in de jaren negentig heeft zeker redenen ook in de stichting van verschillende schrijfopleidingen (ook in dramatiek gespecialiseerd). Als de eerste opleiding voor schrijvers in het Nederlands verscheen in 1984 ’t Colofon, gevolgd door Utrecht waar aan de Hogeschool voor de Kunsten de opleiding Dramaschrijven werd opgericht (in 1992). Daarna werd ‘ook in enkele andere theateropleidingen [...] toneelschrijven, al of niet recentelijk, ingevoerd [...] als onderdeel van het programma’ (Bakelen, 2002, p.94). In Arnhem kon je ook scenarioschrijven studeren en aan de toneelacademie in Maastricht werd toneelschrijven als keuzevak ingevoerd, wat alle studenten met enthousiasme toejuichten (Bakelen, 2002, p.94).

’t Colofon bod vierjarige opleiding in verschillende richtingen: proza, poëzie, scenarioschrijven, toneelschrijven en literaire non-fictie. Hoewel veel studenten erin geïnteresseerd waren, raakte de school in 2001 in serieuze financiële problemen en moest zijn activiteit bijna stoppen. Gelukkig waren er enkele docenten (verenigd in Stichting Continuïteit Schrijvervakschool), die de opleiding verder wilden voeren. Schrijvervakschool ’t Colofon heeft dan subsidies gekregen en vanaf september 2002 startte de opleiding Nieuw Colofon (Bakelen, 2002, p.96).

Kwantiteit vs. kwaliteit

Met de toename van verschillende toneelopleidingen moest, denk ik, ook de productie van theaterteksten stijgen. Daarom verbaast me een beetje, dat Hugo Brems in zijn hoofdstuk ‘Toneel tussen taal en spektakel’ aangeeft, dat op het jaarlijkse Symposium van de Jan Campert-stichting in Den Haag in 1995 de vraag, ‘Waarom zijn er zo weinig literaire auteurs die toneelstukken schrijven’ werd behandeld (Brems, 2009, p. 599). Misschien worden daarmee wel proza-schrijvers bedoeld of auteurs, die al bekend zijn.

Over het tekort aan teksten spreekt ook Daniëlle Wagenaar, de regisseuse van de toneelgroep Het Syndicaat. Ze beweert dat er aan goede theaterteksten altijd behoefte was. Hoewel er grote keuze van opleidingen voor toneelschrijvers is, heeft ze het gevoel, dat de kwaliteit van de productiviteit niet van redelijk niveau is. Wagenaar denkt ook dat het aanbod van de opleidingen misschien te breed is en dat het aantal aangenomen studenten te hoog is (Bakelen, 2002, p. 60).

1.4.2. THEMATIEK

De invloed van media steeg in de jaren negentig en de wereld scheen steeds dus kleiner te worden. Het groeiende belang van internet en mobiele telefoons leidt tot grote veranderingen vooral wat de menselijke communicatie betreft. Chatten en sms'en vereenvoudigden wel het zoeken naar bepaalde informatie maar vervreemden ook de mensen van elkaar en maakten mogelijk om een nieuwe identiteit te creëren. De stilte is van het leven totaal verdwenen. Overall kan (of moet?) je naar muziek of naar verschillende geluiden luisteren. In een stad is het bijna onmogelijk helemaal rustig te zijn (Krans, 2005, p.84).

1.4.2.1. Media en hun invloed

Ook de waarneming en afbeelding van de tijd werd door de invloed van media veranderd. Media versnelden niet alleen de communicatie en het doorgeven van informatie, maar ook het hele leven om ons heen. De snelheid is dan op het toneel met de hulp montage (videoclips) afgebeeld.

Media zijn voor het theater in ieder geval een grote inspiratiebron. In veel voorstellingen worden verschillende soorten media gebruikt (bv. projectie's, geluidsopnames enz.). De

montage van media (theater, literatuur en nieuwe technologie) veroorzaakte contrast en spanning tussen reële en bemiddelde informaties en handelingen. Ook in andere opzichten heeft zich het theater aan nieuwe media aangepast. ‘Dazu gehören der rasante Wechsel von Bildern, das Tempo der Konversation in Kürzeln, das Gang-Bewußtsein der TV-Comedies, Anspielungen auf die Trivialunterhaltung des Fernsehens, auf Film- und Fernsehstars, auf den Alltag der Unterhaltungsbranchen und ihre Macher, Zitate aus der Popkultur, Unterhaltungsfilm und Reizthemen der Medien-Öffentlichkeit‘ (Lehmann, 1999, p. 419).

1.4.2.2. Twijfels en onzekerheid

Bij postdramatische voorstellingen kan zich de toeschouwer onzeker voelen ook omdat hij soms eigenlijk niet weet, of alles wat hij ziet echt alleen een deel van de encenering is, of of dat misschien niet in ernst wordt bedoeld. Dat hangt veel met de provocatief karakter van het postdramatische theater samen. Het publiek kan zich woedend voelen wegens verschillende obsceniteiten die hem de theatermaker laat zien. De toeschouwer vraagt zich dan af of hij op bepaalde situaties op het toneel als op realiteit of als op fictie moet reageren. ‘Wo im Lauf einer Veranstaltung die verschiebbare Grenze zwischen “Theater” und Alltag verläuft, kann im postdramatischen Theater, weit entfernt, eine vor der Theaterdefinition gesicherte Größe zu sein, oft genug als *Problem* und damit als Gegenstand der Gestaltung durch das Theater erscheinen’ (Lehmann, 1999, p. 177,178).

Niet alleen de toeschouwer is zich er niet zeker van waar eigenlijk de realiteit zit. Ook de personages in de stukken, die gevoelens van een normale mens van de jaren negentig spiegelen, zijn vol van twijfels. Dit thema is bepalend voor alle theaterstromingen door de eeuwen heen en verwijst naar de gedurende onmogelijkheid van absolute waarheid. Literaire personages hebben altijd aan hun keuzes getwijfeld, alleen hebben ze misschien verschillende redenen daarvoor. In de jaren negentig was dat de overbelasting van informaties, de nieuwste nieuws, aanbiedingen en raden, zodat mensen niet meer wisten wie of wat ze kunnen geloven.

1.4.2.3. Realistisch en cool

In het posdramatische theater komt naturalisme en soms ook hyperrealisme voor. Er heerste streven naar een zo veel mogelijk realistisch beeld van de wereld. Om dit doel te bereiken, gebruikten de schrijvers de meest indrukwekkende thema's, die het publiek zullen schokken (als geweld, seksualiteit en angst). 'Theater, auch realistisches und naturalistisches, war dadurch definiert, daß es nicht nur das von der besseren Gesellschaft Verdrängte abbildete, sondern reales Leben qua Form zum Drama *überhöhte*' (Lehmann, 1999, p. 135). Door uitbeelding van de lelijke kant van het leven, van arme mensen en gespuis worden namelijk veel mensen aangetrokken. Het publiek wil de rare en afschuwelijke dingen bekijken.

Deze dramatiek werd gemerkt als 'cool', dus koud. 'Es ist ein für postdramatische Theater signifikanter Zug, zu einem *Spiel mit der Kälte* zu neigen' (Lehmann, 1999, p. 213). Cool drama wordt door ironie en sarcasme gekarakteriseerd, die zich als rode draad door het hele oeuvre van de jaren negentig verschenen. De ironie beïnvloedde ook de emotionaliteit van de personages. Ze zijn bijna niet in staat hun gevoelens te laten zien (misschien ook omdat ze bang zijn om kwetsbaar te worden). Alles werd met de hulp van sarcasme tot uiting gebracht wat hielp zich met moeilijke levensgebeurtenissen te verzoenen. Geen emoties, die we in een postdramatisch stuk kunnen zien, zijn eigenlijk echt of geloofwaardig. Alles lijkt of overdreven of te weinig uitgedrukt en veel handelingen werden helemaal zonder emoties afgebeeld. Personages zoeken vaak naar hun eigen gevoelens, ze willen misschien wel iets voelen maar ze kunnen niet. Als het toch lukt dan zijn ze vooral hysterisch en helemaal niet rationalistisch. Een belangrijk kenmerk is, dat er geen conclusies werden getrokken of raden aan de toeschouwers gegeven. Alles is aan de toeschouwer zelf achtergelaten. Hij moet zich zelf zijn eigen mening vormen. 'Moralische Empörung bleibt aus, wo man sie erwartet, dramatische Erhitzung fehlt, obwohl Realität, in offenkundig schwer erträglichen Zügen abgebildet wird' (Lehmann, 1999, p. 213).

1.4.2.4. Grote thema's van de jaren negentig

Het hilarische en cynische theater van de jaren tachtig verdween langzamerhand in de jaren negentig. Centraal stond dan vooral de mens en alles wat persoonlijk was. Steeds weer kwam de vraag voor: 'Maar bestaan die grote thema's van onze tijd nog wel?' (Krans, 2005,

p. 86). Veel auteurs, en vooral Gerardjan Rijnders, plukten de thema's op straat die ze den in hun stukken verwerkten. Zulke drama's hebben hun kern niet in handelingen maar vooral in gevoelens en psyche van een mens, ze spelden zich dus binnen een mens af. Met deze menselijke werelden zijn sterk verbonden ook onbegrip, leugen en onkenbaarheid van menselijke psyche (Krans , 2005, p. 87), die als gevolg van slechte communicatie tussen mensen ontstond. De overgevoelige personages probeerden problemen op te lossen als hoe ze zich tot de wereld moeten verhouden en meestal beseften ze zich, dat er geen antwoord op hun vraag bestaat. Deze voor iedereen actuele onderwerpen trokken ook het publiek meer aan, omdat zulke kwesties iedereen van ons aanraken.

Het postdramatische theater vertelt dus geen grote verhalen meer. In vergelijking met antieke en klassieke thema's zijn de stukken van de jaren tachtig en negentig leeg en probleemloos. Er worden geen belangrijke vragen van de mensheid of van de maatschappij opgelost. Dood komt hier wel voor, maar het gaat helemaal niet om tragische dood van sterke helden, maar om dood van gewone mensen, bij wie het niet zeker is of de dood eigenlijk tragisch is (soms lijkt het eerder als de beste oplossing van de situatie). Het postdramatische theater kent eigenlijk geen echte helden meer. De personages zijn verloren in zichzelf, radeloos en zonder hoop. Ze hebben geen kracht meer om voor de betere toekomst te vechten. Ze geloven in de betere toekomst eigenlijk helemaal niet meer. Ze leven in hun kleine beperkte werelden en de omgeving interesseert ze bijna niet. Hun persoonlijke problemen zijn voor ze het belangrijkste (Krans, 2005, p. 130).

Volgens Lehmann is deze absentie van levensbelangrijke thematiek veroorzaakt ook door de tijd, wanneer alles door media, televisie en verschillende talk-shows werd besproken en aan alles commentaren werden geleverd. Als er dan iets gedramatiseerd werd, zijn dat meestal de commentaren en meningen, niet het conflict zelf. 'Das Theater scheint zudem auf die Idee eines Anfangs und Endes zu verzichten, der Gedanke, die Katastrophe (oder das Amusement) könne darin bestehen daß es immer so weitergeht, light in näher' (Lehmann, 2009, p. 464).

1.4.2.5. Menselijk drama

Wat de thematiek in het geheel betreft, werd in de jaren negentig alles 'menschelijker', dus dichterbij tot iedereen van ons. Toneelstukken behandelden alledaagse conflicten, problemen met relaties, liefde, werk en familie. Dat alles probeerden de auteurs zonder moralisme te doen. Hun doel was niet aan het publiek te tonen wat ze moeten of mogen niet doen of wat de

beste voor ze is. Ze wilden alleen de wereld verbeelden hoe het echt is en de maatschappij zo realistisch mogelijk beschrijven. De toeschouwers werden dan in het theater met de situaties geconfronteerd. Vaak kennen ze gelijke toestanden al van hun eigen leven en dus kunnen ze dat alles objectief observeren, waarderen en analyseren. Het theater werd voor ze daardoor betrekkelijker en interessanter (Krans, 2005, p. 101, 102). Het publiek moet zich in het theater van de jaren negentig betrokken voelen. De toeschouwers moeten actief zijn, met de acteurs communiceren, hun reactie op wat ze zien geven en hun emoties activeren en wekken.

Aan de andere kant werden de personages in de stukken van de jaren negentig niet zo uitgewerkt. '[...] het zijn geen 'karakters' met een uitgewerkte psychologie, maar eerder uit losse fragmenten opgebouwde individuen, wiens kern voortdurend in de beweging is en daardoor ongrijpbaar is' (Kerkhoven, 2002, p.175).

De aandacht voor de persoonlijkheid veroorzaakte ook dat de 'dansers meer performers werden' en dat 'de acteur de verhouding tot zijn personage laat zien en voor een transparantere speelstijl kiest' (Krans, 2005, p. 80). De actualiteit, het hier-en-nu van het toneel en van de verhouding tussen toeschouwers en acteurs of dansers werd heel sterk benadrukt.

In het postdramatische theater heerste ook angst dat er eigenlijk geen toekomst bestaat. Alles wordt nu en hier, snel en instant (als het gevolg van de invloed van media). Veel teksten uit de jaren negentig spelen zich in de tegenwoordige tijd af. Aan het verleden wordt alleen herinnerd, de toekomst wordt niet behandeld. Dat eindigt vooral met leegte, geen (leuke) vooruitzichten, zorgen en onzekerheid. Daartoe komt natuurlijk nog voor deze jaren typerende neiging tot parodie en absurditeit en het trieste en een beetje lusteloze beeld van een mens van deze tijd is klaar. De ironie in de vertelwijze is dan een manier waarop de personages met hun hopeloos leven afrekenen.

1.4.3. PERSOONLIJKHEDEN

Het verschil tussen de jaren tachtig en negentig ziet Anja Krans ook in de positie van verschillende belangrijke persoonlijkheden. In de jaren tachtig ging het volgens haar 'om regisseurs- en dramaturgen theater en het zijn meer de namen van de kunstenaars die naar die periode verwijzen dan die van gezelschappen' (Krans, 2005, p. 90). In de jaren negentig

werden ook vooral namen van regisseurs te zien, ‘maar het zijn uiteindelijk de namen van collectieven en ensembles die het beeld van het theater mee gaan bepalen’ (Krans, 2005, p. 90). Het is misschien moeilijk te zeggen, of de samenwerking tussen de regisseur en de toneelgroep nauwer of intensiever was, maar zeker traden ze vanaf nu meestal als geheel op en creëerden samen het profiel van het collectief. Het individualisme van de jaren tachtig verplaatste zich op zijn manier in de verhalen die op het toneel werden verteld en die vooral gevoelens en het lot van een individu volgden. De mens en de persoonlijke ervaring stond in de meeste stukken centraal en het interesseerde het publiek ook meer dan verschillende maatschappelijke kwesties.

In de jaren negentig verscheen er ook de toneelschrijfster Esther Gerritsen die zich o.a. voor jongerentheater interesseerde. Ze werkte veel met bepaalde regisseurs samen, vooral met Daniëlle Wagenaar (toneelgroep Het Syndicaat). Gerritsen bemoeide zich veel met de thematiek van problematische menselijke communicatie, met de vraag wat eigenlijk de werkelijkheid is en wat het betekent ‘normaal’ te zijn.

1.4.3.1. Theatergroepen

Een belangrijk collectief, dat in de jaren negentig ontstond is Dood Paard. Dood Paard is een project van Oscar van Woensel, Manja Topper en Kuno Bakker en was eind 1993 aan de Arnhemse toneelschool opgericht (Krans, 2005, p. 97). Alle genoemde oprichters studeerden aan deze school toneelkunst en wilden een collectief creëren waar de acteurs een grote rol bij regies van elk stuk spelen.

Dood Paard werkt dus bijna nooit met een regisseur samen, er worden de voorstellingen altijd gezamenlijk gecreëerd. Ook als met deze toneelgroep de toneelschrijver Rob de Graaf samenwerkt, die speciaal voor deze groep toneelstukken schrijft, is er sprake over het collectieve werk, dus een proces waaraan ze allemaal deelnemen (Krans, 2005, p. 97).

Een groot thema van deze groep is o.a. bewerking van geweld, wat de hedendaagse en actuele problematiek is. De toeschouwer is betrokken bij gruwelijke en gewelddadige acties op het toneel, hij moet ze meemaken en daar eigen mening over vormen. Bij deze toneelgroep gaat het wel om het theater dat zich met maatschappelijke kwesties bezighoudt. De acteurs proberen de gruwelijke handelingen zonder moralisme voor te dragen en zonder antwoorden op verschillende vragen te geven. De toeschouwer moet zelf er zijn eigen beeld over maken.

In de tweede helft van de jaren negentig was de toneelgroep Het Toneel Speelt opgericht, die zich vooral in oorspronkelijk Nederlandse teksten specialiseert (klassieke en moderne). Daarmee ondersteunden ze de vaderlandse geschiedenis van het toneel en ook de ontwikkeling van de nieuwe Nederlandse productie. Tegelijkertijd kregen ook verschillende auteurs van deze groep schrijfofdrachten, o.a. de schrijfster Maria Goos, die voor dit ensemble een heel succesvol stuk *Cloaca* heeft geschreven (Krans, 2005, p. 134).

In 1996 werd een belangrijke toneelgroep Het Syndicaat opgericht die zich in teksten voor jongeren specialiseert. De regisseur van deze gezelschap is Daniëlle Wagenaar. Een volgend specifiek kenmerk van deze groep is, dat er veel auteurs werden uitgenodigd om een toneelstuk voor jongeren te schrijven, hoewel de schrijvers hun werken oorspronkelijk aan volwassen publiek richtten. Met die toneelschrijvers werkt het ensemble dan heel nauw samen en bespreekt alles wat er aan de hand is. Zo heeft voor deze groep bv. Esther Gerritsen veel toneelstukken geschreven. Volgens Daniële Wagenaar gaat het meestal om niet-realistische en niet-psychologisch uitgediepte teksten (Krans, 2005, p. 157). Centraal staat vaak het thema van geweld versus verstand en alles werd door humor, sterke emotionaliteit en absurditeit van de werkelijkheid doorgestoken (Krans, 2005, p. 157). Vaak werd dan ook de thematiek van de familie gebruikt en er kwam het idee voor, dat iedereen door zijn eigen gezin sterk beïnvloed is en dat 'om je leven in eigen hand te kunnen nemen moet je ergens mee afrekenen' (Krans, 2005, p. 157).

1.5. HET BEGIN VAN DE EENENTWINTIGSTE EEUW

1.5.1. TENDENTIES EN KENMERKEN

Rond de millenniumwisseling was in het theaterwerk de mens nog steeds belangrijk. Er kwamen veel nieuwe actuele problemen in de maatschappij voor als multiculturaliteit, terrorisme, problemen met culturele identiteit, zoeken naar onze wortels enz. Dat veroorzaakte dat thema's als geen vaste positie van een mens in de wereld, onzekerheid en twijfels steeds actueel en zeer gezocht waren. Alles draaide zich in deze tijd rond het individu, alles gebeurde in een klein microkosmos rond het personage heen, waar de buitenwereld niet belangrijk is, alsof het bijna niet bestaat (Krans, 2005, p. 122). Iedereen van ons werd opeens interessant, iedereen van ons kon een ster worden. Daarmee was ook de verandering van de uitdrukkingen verbonden. Op het toneel komt namelijk steeds vaker de straattaal voor, wat vooral jonger publiek aanspreekt. Dat alles begon al aan het eind van de jaren negentig maar na de jaar 2000 werden de tendenties nog sterker. Het begin van de nieuwe millennium betekende dus voor het theater versterking van de tendenties van de jaren negentig.

1.5.2. THEMATIEK

In de thematiek van de jongere generatie toneelschrijvers ontmoeten we vaak seks, geweld, drugs, maar ook internet en media, dus dingen die ons omringen. De auteurs willen het toneel vooral van de oude vormen onderscheiden, ze willen (net zo als bijna in elke periode) iets nieuws en onverwachts brengen. En dat betreft niet alleen de inhoud maar ook de vorm van hun stukken, ze vermengen verschillende genres en voegen in voorstellingen moderne dans, muziek en straatcultuur. Ze willen zich dus vooral van het traditionele toneel afwijken (Krans, 2005, p. 153).

Als het gevolg van het groeiende belang van media als nieuw vorm communicatie, kwam de thematiek van een eenzame mens op. De personages, hoewel ze veel virtuele vrienden hebben zijn niet in staat in het normale leven contacten met andere mensen aan te knoppen. In vele

voorstellingen verschijnen thema's rond virtuele realiteit en verhalen die op de communicatie via sociale netwerken bv. Facebook worden gebaseerd. Internet wordt voor de personage een nieuwe droomwereld, waar iedereen zijn eigen waarheid kan creëren.

2. PRAKTIJKGEDEELTE

In het praktijkgedeelte ga ik stukken van vier Nederlandse toneelschrijvers nader bekeken. Het gaat om werken van Esther Gerritsen, Rob de Graaf, Maria Goos en Gerardjan Rijnders. Aan deze teksten ga in dan theorie van het eerste deel van mijn scriptie toetsen.

2.1. ESTHER GERRITSEN

Esther Gerritsen (geboren 1972) groeide op in Gendt bij Nijmegen en studeerde Dramaschrijven en Literaire vorming aan de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht. Ze is proza- en toneelschrijfster, ze publiceerde columns in het tijdschrift *Zoetermeer* en *Surplus* en sinds 2010 schrijft ze ook voor *VPRO Gids*. Esther Gerritsen is onder het literaire publiek meer voor haar proza dan voor haar toneelstukken bekend, wat ook aan de positie van het toneel in Nederland wijst. Aan theaterteksten wordt namelijk in Nederland weinig aandacht besteed.

2.1.1. SCHRIJFSTER ESTHER GERRITSEN

Schrijven is voor Esther Gerritsen een manier waarop ze zich het best en ook het makkelijkst kan uitdrukken en waarop ze met de wereld communiceert. Ze zegt over zichzelf, dat ze geen groot woordenschat heeft en dat bij haar alles vooral op de variaties en combinaties van woorden is gebaseerd (Hogendijk, 2001, p. 34). Ze gebruikt vaak korte krachtige zinnen, zodat we het gevoel hebben, dat elk woord er zijn eigen plaats heeft, niets mist en niets blijft over. Gerritsen kan niet alleen maar 's middags gaan zitten om een toneelstuk te schrijven. Het proces van schrijven is bij haar voortdurend. Ze vergelijkt het met het denkproces, waarin ze haar verhaal creëert.

Hoewel Esther Gerritsen met schrijven van toneelstukken begon, werd ze bekend pas met haar prozaïsch debuut, een verhalenbundel *Bevoorrecht bewustzijn* (gepubliceerd in 2002). Ze werd toen als een veelbelovend literaire talent gezien. Na dit werk verschenen romans *Tussen*

Een Persoon (2002) en *Normale dagen* (2005). In 2008 kwam ze met haar derde roman *De kleine miezerige god* en in 2010 haar laatste roman *Superduif*.

Sinds 2007 geeft Esther Gerritsen de voorkeur aan proza en schrijft geen toneelteksten meer. Ze voelt zich bij de toneelteksten door alle omstandigheden te beperkt. ‘Het schrijven van romans is een individueel proces en dus compromisloos. Bij toneel móét er een conflict in het verhaal. Het moet spannend zijn, humoristisch én leuk om naar te kijken. Je hebt zoveel stemmen in je hoofd: van de regisseur, de acteurs, het publiek. Als ik daarna aan een roman begon, had ik helemaal geen zin meer in dialogen of humor.’ (Gier, 2006).

2.1.1.1. Manier van werken van Esther Gerritsen

Hoewel ze aan het begin van haar carrière vaak in opdracht werkte, schikte haar beter het stadium waar ze zich later bevond. Ze werkte namelijk met toneelgroepen samen en schreef stukken speciaal voor ze. Dat maakt ook nauwere samenwerking mogelijk, die op communicatie en vertrouwen gebaseerd is. Gerritsen was toch altijd een beetje bang, toen ze haar werk aan de regisseur moest afleveren. ‘Je weet niet wat er mee gebeurt. Je geeft het uit handen. Bij een boek weet ik precies hoe iets gelezen wordt, omdat het zo op papier staat’ (Maas, 2008). Ze vindt dus de manier van samenwerken met regisseurs aangenamer, omdat ze samen nog tijdens het schrijven verschillende kwesties kunnen bespreken en eventueel iets veranderen. Het onderwerp is ook vaak van tevoren niet precies voorgeschreven. Ze is dus op haar manier vrij en onafhankelijk. Twee regisseuses die ze als voorbeeld van ideale samenwerking noemt zijn Daniëlle Wagenaar uit Het Syndicaat en Alexandra Koch (Hogendijk, 2001). Verder heeft ze toneelstukken geschreven nog voor de Stichting Keesen & Co, Toneelgroep Amsterdam, Victoria, Huis aan de Amstel en het Gasthuis. ‘Ideaal is eigenlijk vooral dat je de goede mensen vindt en dat je met de goede mensen bij elkaar komt. De ander moet jou inspireren, je moet respect voor elkaar hebben en gefascineerd zijn door wat die andere maakt’, zegt Gerritsen in een interview (Visser, 2002, p. 47).

Voor Esther Gerritsen begint het werk met een gesprek met een regisseur die dezelfde fascinatie als ze heeft. Maar niet altijd is het schema hetzelfde. Met Daniëlle Wagenaar is er bv. altijd een thema, een uitgangspunt en de rest hangt alleen van de associaties en ideeën van de schrijfster en de regisseuse af (Visser, 2002, p. 47). Het werk eindigt voor Gerritsen met inlevering van haar tekst. Soms wil ze nog iets veranderen en verbeteren, maar liever gaat ze een nieuw stuk schrijven. Ze bezoekt ook niet de repetities in het theater, het is volgens haar

niet haar taak. ‘Zolang zij [de regisseurs] zich niet te veel bemoeien met het schrijven en ik niet met het regisseren gaat het goed’ (Hogendijk, 2001).

2.1.1.2. Stijl van Esther Gerritsen

Over Esther Gerritsen wordt vaak gezegd dat ze door een pratende mens gefascineerd is. Gerritsen bewondert het toneel voor de mogelijkheid het publiek direct aan te spreken en voor de confrontatie tussen twee mensen die je kan voelen. Gerritsen vindt het ook fantastisch dat je bij een toneelstuk nooit weet, wat er zal gebeuren en hoe het zal aflopen, daarom vergelijkt ze ook een toneelstuk met een spannende voetbalwedstrijd (Hogendijk, 2001). Haar specialiteit is ook beschrijven van menselijke denkprocessen. Ze verdiept zich graag in haar personages en probeert de karakters te begrijpen. Misschien is dat ook een van de redenen waarom ze nu de voorkeur aan proza heeft gegeven. Daar is er zeker meer plaats voor.

Gerritsen probeert in haar werken vooral mensen uitbeelden, zoals ze zijn. Ze houdt zich niet bezig met grote maatschappelijke thema’s. De mens zelf is voor haar het belangrijkste. ‘De kleine wereld waarin je leeft is groter dan de grote wereld. Dat geldt voor de meeste mensen en dus ook voor mijn personages’ (Krans, 2005, p. 283).

2.1.1.3. Personages van Esther Gerritsen

Personages van Gerritsen zijn meestal heel gevoelige en emotionele mensen, die deze eigenschap eerder als hun zwakte beschouwen. Ze proberen dus hard te zijn om zich te beschermen. Ze zijn in hun leven ontevreden, ze voelen zich eenzaam, onbegrepen, misschien ook overbodig. Vaak gedragen ze zich ongewoon, raar en leven vooral in hun eigen werelden, in het verleden of in hun herinneringen waar ze zich beter en veiliger voelen. Ze zijn in de wereld een beetje verloren en ze voelen zich wanhopig en vervreemd. In het werk van Esther Gerritsen komen we bijna autistische jongeren, neurotische vrouwen en verloren mannen tegen. Meestal zijn deze persoonlijkheden sociaal ongeschikt.

2.1.2. TONEELSCHRIJFSTER ESTHER GERRITSEN

Esther Gerritsen begon in 1995 haar eerste toneelstukken te schrijven en in haar werk zijn er kenmerken van de jaren negentig te zien. Handeling speelt bv. in haar stukken niet zo grote

rol. Het gaat vooral om relaties tussen mensen, hun positie in gezelschap en om communicatie.

Haar toneelteksten verschenen vroeger dan haar prozaïsch werk. De eerste tekst heeft ze in 1995 geschreven (*Kamer, vier bij vijf*) en later (in 2004) werd er een verzameling van haar theaterteksten uitgegeven – *Toneel 1999-2003*. Gerritsen schreef eerst toneelteksten voor volwassenen, maar tijdens de samenwerking met de regisseuse Daniëlle Wagenaar begon ze zich ook met het jongerentheater bezig te houden.

Er zijn al twee bundels met verzamelde theaterstukken van Esther Gerritsen uitgegeven. Dat is niet een helemaal gewoon verschijnsel bij toneelschrijvers, die alleen rond tien jaren voor het toneel schrijven. Volgens mij heeft dit een oorzaak in de samenwerking tussen Gerritsen en de uitgeverij De Geus. Gerritsen is al namelijk onder het literair publiek als schrijfster van verhalen en romans bekend en daarom heeft misschien de uitgeverij er geen problemen mee ook haar drama's openbaar te publiceren.

Esther Gerritsen heeft veel prijzen voor haar werkt gewonnen. Als theaterschrijfster kreeg ze o.a. in 2002 de Wim Bary-perspectiefprijs voor toneel. Voor haar toneelstuk *Gras* heeft ze in 1999 de Nederlands-Duitse Jeugdtheaterprijs ontvangen en voor *De Kopvoeter* in 2008 de Nederlands-Duitse Kaas & Kappes toneelschrijfprijs.

2.1.2.1. *Gras*

Gras is een toneelstuk, dat Gerritsen in 1999 heeft geschreven. In dezelfde jaar kreeg de schrijfster voor dit stuk de Nederlands-Duitse Jeugdtheaterprijs. Daaruit is blijkbaar dat dit toneelstuk ook in Duitsland heel populair is. Het is een tragikomedie over moeilijke relaties binnen een gezin. De première van *Gras* ging op 30 september 1999 in theater Gasthuis in Amsterdam en werd door Daniëlle Wagenaar geregisseerd.

Als voorbereiding voor dit werk hebben Daniëlle Wagenaar, Esther Gerritsen en de hele theatergroep Het Syndicaat een reis naar een huisje ondernomen, waar ze samen een paar dagen bleven, tijdens er buiten verschrikkelijk weer heerste. Dat alles deden ze om zich zo veel mogelijk in de personages in te leven en inspiratie op te doen.

2.1.2.1.1. *Gras*: gezellige familievakantie

Gras is een toneelstuk over een (bijna) gewoon gezin. Moeder (Manon), vader (Herman) en hun kinderen (de oudste dochter Liesbeth en zoon Niek) gaan op vakantie. Niek is wegens zuurstofgebrek bij zijn geboorte gestoord ('niet helemaal goed'). Het meisje Liesbeth, dat al lang niet meer bij haar ouders woont, revolteert tegen haar moeder en vader, en tegen hun wereld, maar als ze langere tijd met haar gezin blijft, gedraagt ze zich weer als een nooit tevreden dochttertje.

De handeling van dit stuk loopt in het tempo van ruzies, die dynamiek en actie in de gesprekken brengen. Manon en Liesbeth (als twee dominante vrouwen) zijn wegens hun verschillende visies op het leven bijna nooit het eens. Maar volgens ze: 'zeggen ze dingen gewoon directer' (Gerritsen, 2002, p. 16). In ieder geval is hier de onmogelijkheid van begrip of tolerantie benadrukt. De communicatie van dit gezin is helemaal in puin. Ze spreken met elkaar, kennen elkaar heel lang, maar toch begrijpen ze elkaar helemaal niet. En ze streven er ook niet meer naar.

De ouders zijn al gewend dat Niek gekke dingen doet en ze behandelen hem als een gek of als een klein kind. Ze geloven niet dat Niek's ideeën een diepere betekenis kunnen hebben (en ze willen dat ook niet geloven). Dat is voor alle kanten makkelijker. Niek schijnt namelijk helemaal niet zo krankzinnig te zijn, als zijn ouders denken. Misschien is het voor hem alleen een manier waarop hij in zijn gezin probleemloos kan overleven. De moeder (hoofd van het gezin) is blij, als ze alles onder controle heeft. Haar zoon en ook haar echtgenoot.

Het eind van dit verhaal is onduidelijk en open. Het gegraven gat achter caravan, waarmee Niek de hele tijd bezig was, is opeens dicht en allemaal gaan terug naar huis. Zijn maar wel echt allemaal naar huis vertrokken? Raar is, dat in de laatste scene voor de terugkomst, verschijnt Liesbet en ook Manon al niet meer. Was de kuil van Niek misschien voor iemand bestemd? En waar zijn Manon en Liesbeth achtergebleven?

2.1.2.1.2. *Gras*: praten met iemand, die over iets anders praat

De meeste personages in dit stuk zijn met hun leven niet tevreden. Steeds weer keren binnen dit gezin verschillende verwijten of beschuldigingen terug. Manon voelt zich haar hele leven door haar eigen dochter beperkt en heeft het gevoel dat Liesbeth haar leven heeft

verstoord. De thematiek van een problematisch gezin, die helemaal niet als stabiele kern van het leven werkt, speelt hier dus een belangrijke rol. De familie lijkt meer op een willekeurige groep van mensen die elkaar bijna helemaal niet kennen. Soms klinken de wanhopige pogingen van de ouders hun kinderen op te voeden tragikomisch, omdat ze niet beseffen, dat voor zulke dingen al te laat is en dat ze hun autoriteit al lang geleden hebben verloren. Het uiteenvallen van de familie gaat volgens mij hand in hand met groeiende onzekerheid en twijfels van de personages. Op wie kunnen we nu eigenlijk rekenen en wie kunnen we nu vertrouwen als niet ons eigen gezin? Hier komen we tot het thema van twijfels. Twijfels aan echtheid zijn ook een van de kenmerken van de jaren negentig. Waarin kunnen we geloven? Waar is echt de werkelijkheid en waar de waarheid? En is het eigenlijk hetzelfde?

Herman: [...] Dat zegt zo'n verkoper, hè. Ook weer zo'n man. Die dat dan allemaal weet. [...] Ja je hebt toch overal mannetje voor. Is toch allemaal met tussenpersonen. Wat is er nou echt direct? Wat is er nou live? Echt live? [...] Ik lees ook drie kranten. Kan je dingen een beetje vergelijken.

(Gerritsen, 2002, p. 60, 61)

Typerende thematiek voor Esther Gerritsen is dan de vraag wat als normaal en wat als gek beschouwd kan worden. Alle personages hebben hun speciale trekken of eigenschappen, die eigenlijk raar zijn. Niek is psychisch ziek en praat fanatiek over oorlog en bloed, Liesbeth probeert zich van haar gezin te distantiëren, Manon wil altijd het roer in de handen hebben en Herman leeft liever in herinneringen en zijn eigen fantasiewereld. Ieder personage heeft dus zijn eigen barrière, iets wat zijn leven compliceert en waarmee ze niet in staat zijn af te rekenen. Waar ligt de grens van de normaliteit is moeilijk te bepalen. Ook daarom leven de personages van Gerritsen vaak in zijn eigen droomwerelden met eigen fantasieën, waar ze zich gewoon beter en veiliger voelen.

Wat de tijd in *Gras* betreft, bestaat hier geen toekomst. De personages leven heel veel in hun herinneringen (vooral Herman) en in de tegenwoordige tijd. Dat lijkt volgens mijn eerder op overleven vol van nostalgie.

Het belangrijkste thema van dit toneelstuk is de problematiek van de communicatie tussen mensen (tussen leden van een gezin). De personages praten, wat ook voor de loop der dingen op het toneel nuttig is. Ze praten maar niet zo veel met elkaar, maar eerder tegen zichzelf zonder geluisterd te worden. Het is niet meer belangrijk of er iemand in hun monologen

geïnteresseerd is. Als ze in staat waren om met elkaar te praten, zouden ze vele van hun persoonlijke problemen kunnen oplossen.

Het gebruik van taal is ook in de werken van Gerritsen specifiek. Alle personages herhalen verschillende zinnen na elkaar, alsof ze elkaar niet gehoord hebben, niet hebben begrepen of niet weten wat anders te zeggen. Ze veranderen onverwacht onderwerpen van hun discussies en beginnen meteen weer over iets anders te praten. Het gesprek wordt daardoor een beetje grappig maar tegelijkertijd ook droevig. Hier zit grotendeels de tragikomeek van het verhaal. Daarmee werd weer de problematiek van de communicatie onderstreept. Er ontstaan wel pijnlijke en onhandige pogingen om een dialoog te voeren en om contacten aan te knoppen. De personages mislukken steeds in het zoeken naar gemene onderwerpen van hun dialogen.

Wat ik een beetje raar en bijzonder vindt, is dat de naam van dit stuk *Gras* er in het verhaal niet verklaard wordt. Het kan misschien aan de kuil verwijzen die Niek graaft en die op graf lijkt.

2.1.2.2. *Huisvrouw*

Huisvrouw van Esther Gerritsen is een monoloog van een rijke vrouw, die alleen voor het huishouden zorgt. Het is een stuk over wachten en verwachting, over toegenegenheid en verlangen. Wat de handeling betreft gebeurt er bijna niets behalve voorbereiding van het eten, opruimen, wachten en dromen. Wat wel gedetailleerder werd beschreven zijn gevoelens en gedachten van de huisvrouw, die thuis op haar man wacht. Haar verlangen, behoeften en prioriteiten.

Huisvrouw was in 1999 geschreven en dezelfde jaar ging het stuk ook in première als Gasthuisproductie in de regie van Alexandra Koch.

Esther Gerritsen vindt *Huisvrouw* vrij confronterend. Ze zegt: ‘Ik weet niet of je het nu een prettige of juist een enge voorstelling moet vinden. Misschien is het wel zó tragisch, dat het weer komisch wordt’ (Maas, *De Limburger* 2008). In ieder geval is *Huisvrouw* het eerste stuk dat ze vanuit haar eigen idee schreef, hoe ze voor *Trouw* zei (Alkema, 2000).

2.1.2.2.1. *Huisvrouw: wachten als hoofdtaak van elke dag*

De huisvrouw brengt haar hele dag in het stille maar luxe huishouden door, ze werkt in de keuken (al 's ochtends maakt ze het avondeten klaar), ruimt op en zorgt daarvoor dat alles klaar zal zijn wanneer haar echtgenote om halfzes thuis komt. De eenzaamheid vindt ze al lang niet meer erg. Bovendien is ze daar niet helemaal alleen. Ze is door veel toestellen omringd die haar het werk vereenvoudigen. Al deze apparaten hebben ook hun eigen naam (net zo als speeltuigen en poppen in kinderwereld). Ze vervangen haar vrienden, kinderen en gezelschap in het lege huis.

Een aardappel.

Ik ben alleen met de aardappelen.

Samen zijn we één universum.'

(Gerritsen, 2004, p. 9)

Alles wat ze op een dag doet heeft ze in details doorgedacht. Alles moet precies op tijd gebeuren, anders veranderen zich de plannen te veel en ze moet dan te lang zonder werk op haar man wachten. En hij moet op tijd komen, niet te vroeg, niet te laat. Om halfzes.

Hoewel alles vanuit het oogpunt van de huisvrouw wordt beschreven, is het hele stuk vrij objectief. Het hoofdpersonage praat vaak over zichzelf in de derde persoon alsof het om een proces van vervreemding gaat. Toch is haar monoloog emotioneel. Aan de ene kant is ze leeg, leeft alleen voor haar man en wil niets meer, omdat het alleen maar complicaties zal brengen. Ze is vol van verzoening met alles en doet geen poging om dingen te veranderen. Aan de andere kant is ze al met haar toestand tevreden en heeft eigenlijk geen behoefte iets te veranderen, hoewel niemand in haar omgeving haar kan begrijpen. Op deze manier is de huisvrouw dus sterk, zelfstandig en trots. Het lijkt alsof ze een beetje gespleten persoonlijkheid heeft.

2.1.2.2.2. *Huisvrouw: je moet niet te veel verlangen, anders wordt je nooit tevreden*

Het lijkt alsof de vrouw helemaal aan haar man afhankelijk is. Haar wereld is thuis. De wereld van haar man is buiten. Hij heeft een werk, vrienden, hij leeft een normaal leven. De vrouw kent dat helemaal niet. Ze is de hele dag thuis gesloten en wacht op hem, op zijn

terugkomst. Maar ze vind dat helemaal niet erg. Ze is zo tevreden. We kunnen haar personage dus ook als bijzonder sterke en vastberaden vrouw beschouwen.

‘Hij heeft een gevoelsleven.

Hij heeft een gedachtewereld.

Hij vraagt zich dingen af.

Hij twijfelt.

Hij hoopt.

Hij heeft spijt.

Hij verlangt.

Hij is een mens.

Dat geeft niet.

Zij houdt van zijn mens.

Zij heeft geen relatie.

Zij heeft hem.

Hij is haar man.’

(Gerritsen, 2004, p. 10,11)

Hier wordt de thematiek van vrijheid van iedereen van ons geopend. Volgens Esther Gerritsen is vrijheid vooral met ons denken verbonden. Volgens Gerritsen betekent het aan dingen denken, die misschien niet kunnen. ‘Dat is meteen het positieve in *Huisvrouw*. Haar keuze mag armoedig zijn, aan de andere kant gáát zij ervoor, met al haar fantasie. Vrijheid in denken, dat is het thema in mijn werk’ (Alkema, *Trouw* 2000).

De thematiek van herinneringen en van het verleden komt hier ook voor. De huisvrouw herinnert zich aan haar jeugd. Ze was ooit jong en had ook haar eigen leven, relaties, liefde en seks. Ze beleefde een paar belangrijke momenten in haar leven. Toen ze vijf was, leerde ze de schaamte kennen, toen ze tien was besepte ze zich, dat er altijd nieuwe problemen zou komen en je steeds nieuwe oplossingen zou moeten bedenken. Als twintigjarig meisje probeerde ze

zelfmoord te plegen. ‘Op haar vijftwintigste begrijpt ze alles. Dat ze om tevreden te zijn, gewoon niets moet willen’ (Gerritsen, 2004, p. 24).

De huisvrouw leeft vooral in haar herinneringen aan haar jeugd, fantasieën en dromen over haar man, haar cowboy. Ze verbeeldt zich verschillende reacties van de mensen rond haar, die haar helemaal niet begrijpen. Door deze stemmen in haar hoofd, zijn er twijfels in uiting gebracht. Maar de huisvrouw is tevreden daar, waar ze is, Ze heeft geen behoefte iets meer te bereiken. ‘Ze verlangt niets, wil niets, wil niets willen’ (Gerritsen, 2004, p. 34) en dat maakt haar wereld verdraaglijk. Ze creëert haar eigen droomwereld waar voor haar eenvoudiger is te leven. Voor de werkelijkheid en de realiteit buiten haar huis verschuilt ze zich in haar dromen en fantasieën.

‘Het huis is de wereld.

De vrouw is de enige overlevende’

(Gerritsen, 2004, p. 10)

Over toekomst wordt in het stuk niet gesproken. Het wachten op de naderende aankomst van haar man staat in hert leven van de huisvrouw centraal. Het gaat dus om de toekomst, die zich maar tot half zes ‘s middags beperkt.

Iets wat je wil is in dit stuk metaforisch vergeleken met een konijn die naar een pan vol van wortelen verlangt, maar als hij die uiteindelijk krijgt begint hij bang ervoor te worden. Hij beseft zich namelijk dat als hij alle wortelen opeet, wordt hij misselijk. Je dromen worden dus meteen ook je angsten. Gewenste dingen zijn opeens ook gevaarlijk. Daarom is misschien beter helemaal niets meer te willen. Wat haar seksuele leven betreft, komt er eigenlijk dezelfde situatie voor..

‘Hij heeft een relatie.

Hij heeft seks.

Met haar.

Zij heeft geen seks.

Zij heeft hem. [...]

Maar seks bestaat alleen als het er niet is.

De thematiek van seksualiteit, die in de jaren negentig zo geliefd was, is in dit stuk een beetje anders genomen. Het gaat niet om obscene, provocatieve beschrijvingen, maar in tegendeel om verbeelding van een ondergeschikte positie van de vrouw, die haar eigen verlangens niet tot uiting brengt, die zich vooral wil aanpassen, die eigenlijk niet meer verlangt. De seksualiteit is voor haar de taak van een man (van haar man), wat in de maatschappij vol van vrouwelijke emancipatie wel een provocatief toon kan dragen, hoewel dat vroeger als helemaal gewoon werd beschouwd.

Ook de vorm van dit stuk, een monoloog, lijkt in de jaren negentig populair te zijn. In dit geval benadrukt de monoloog de inhoud van de tekst. De huisvrouw kan namelijk een beetje labiel zijn en tegen zichzelf in het stille huis praten. Wat nog de vorm betreft, vinden we aan het eind van het stuk beschrijving van de terugkomst van haar man. De huisvrouw verbeeldt zich deze gebeurtenis als kitscherige Hollywoodsfilmscene van terugkerende held. Een sterke invloed van media dus.

2.1.2.3. *De Kopvoeter*

Het tot nu toe laatste toneelstuk van Esther Gerritsen is *De Kopvoeter*, geschreven in 2007 voor de regisseuse Daniëlle Wagenaar en de toneelgroep Het Syndicaat. Deze tekst was in 2008 in Duisburg met de Nederlands-Duitse Kaas & Kappes toneelschrijfprijs bekroond.

De Kopvoeter is een stuk over Lena, een kunstschilderes die vanaf haar nek verlamd is en die niet wil dat de buitenwereld over haar handicap te weten komt. Daarom leeft ze in zijn huis samen met een verpleger en haar zus.

2.1.2.3.1. *De Kopvoeter: moeilijker dan zeggen wat je nodig hebt is dat te begrijpen*

De Kopvoeter is een verhaal over een gehandicapte vrouw (Lena), die na een (niet gespecificeerd ongeluk) in een rolstoel eindigt en zich bijna niet kan bewegen. Daarom zorgt voor haar een verpleger, Kristof, samen met haar jongere zus Rosa. Lena is schilderes, maar omdat ze niet meer met haar handen kan werken, schildert ze met een kwast die ze in haar mond vasthoudt. Haar schilderijen zijn kennelijk door deskundigen hoog gewaardeerd, omdat er van haar werken een tentoonstelling in stedelijk museum wordt georganiseerd. Lena wil zich maar niet mediaal bekend maken, en daarom vertegenwoordigt haar haar zus. Wegens

angst, dat haar gezondheidstoestand verraden wordt, creëert Lena een nieuwe identiteit van een eenentwintigste gezonde schilderes (feitelijk is ze eenenveertig), kunstenaar voor wie 'de menselijke emoties niet interessant zijn' (Gerritsen, 2007, p. 36). Volgens haar zal het namelijk voor een mondschilder ondenkbaar zijn zo'n tentoonstelling te hebben. 'En mondschilders horen niet in een museum, maar op gehandicaptenkalenders' (Alkema, 2007).

De actie brengt in het stuk de aankomst van een nieuwe onbekende persoon, een postbode Alderlick. Alderlick krijgt bijna meteen ruzie met Lena. Hij kan namelijk helemaal niet tegen haar gedrag en het feit dat alles alleen om haar draait. Hij gedraagt zich gebiedend, grof en bedreigt haar. Misschien ook daarom vindt hem Lena interessant, eindelijk iemand die haar niet steeds ter wille wil zijn. Ze betaalt hem voor regelmatige bezoeken. Hij krijgt dus het geld om met haar te praten. Zo weet Lena minstens bij deze persoon, waarom hij met haar zijn tijd doorbrengt.

Opeens lijkt het dat Kristof voor Lena sterkere gevoelens dan een normale verzorger tot zijn patiënt heeft. Hij geeft toe dat hij niemand anders onder behandeling heeft en alleen voor haar zorgt. Als verdediging daartegen verzint geschoqueerde Lena, dat ze met de postbode zwanger is. Dan verliest ook Rosa haar geduld en vertelt in het televisie-interview de gehele waarheid over haar zus. Deze kleine revolte maakt haar zelfstandiger. Ze begint dan een relatie met de postbode, de eerste man die voor haar belangstelling toont en die haar verleidt. Later blijkt het, dat hoewel Alderick een dominant, bijna agressief kerel is, heeft hij ook zijn zwakke kant: lijdt aan minderwaardigheidscomplex en gedraagt zich als een klein kind waarvoor zich Rosa moet zorgen.

Voor Lena betekent de liefde van Kristof een verraad. Ze begrijpt niet waarom Kristof eigenlijk bij haar blijft, hoe het mogelijk is, dat hij van haar akelige karakter en haar onbeweegbaar lichaam kan houden. Ze is daar bang voor en weet niet wat te doen. Ze ontslaat hem en stuurt hem weg. Daarmee verliest ze maar ook haar inspiratie en haar behoefte om te schilderen. Alledaagse bijna oninteressante dingen, die ze vroeger schilderde zijn niet meer goed genoeg voor haar. De dingen hebben veranderd en in haar leven heerst nu onzekerheid.

Lena: Die pennenbak, dat was het enige onaantastbare. Daar kon ik altijd naar terug.
Die heb je verpest. Ik weet niet meer waar ik rust kan vinden.

(Gerritsen, 2007, p. 51)

2.1.2.3.2. *De Kopvoeter: angst van jezelf*

Voor gehandicapte mensen is zeker vooral hoop belangrijk om nog te willen leven. Een optimistisch blik op de toekomst is vanuit een rolstoel zeker helemaal niet makkelijk. Dit probleem betreft ook Lena. Ze heeft al hekel aan optimistische visies die haar toekomst of de verbetering in het algemeen betreffen. Over welke toekomst is er eigenlijk sprake? Wat staat haar nog te verwachten? Lena is ook bang. Bang voor alles. Ze heeft angst voor zichzelf, voor eenzaamheid, voor verlies van haar macht, voor onzekerheid en voor de toekomst. En dat probeert ze te achter grove gedrag schuilen.

Kristof: [...] En jij houdt een lulverhaal over je eigen autonomie, terwijl het er gewoon op neer komt dat je bang bent. Bang voor mij. Bang voor je lichaam. [...] Bang voor je gedachten. Zo bang dat je het liefst de hele dag die domme groene pennenbakken van je naschildert. (Gerritsen, 2007, p. 46)

Angsten die iedereen in zichzelf draagt en waartegen iedereen probeert te vechten zijn dus in dit verhaal heel belangrijk. En met de angsten gaan ook de twijfels hand in hand. De personages geloven in zichzelf eigenlijk niet, ze zijn bang, dat ze mislukken en dat ze niet goed genoeg zijn. En alle deze zorgen zijn helaas soms sterker dan wij en verhinderen ons tevreden te leven. Kristof is bang om zijn gevoelens tot Lena te uiten, Rosa is bang om zelfstandiger en misschien ook egoïstischer te leven en Alderick is bang voor Lena – van haar gehandicapte lichaam.

Lichamelijke speelt in dit toneelstuk een belangrijke rol. Iets gewoons, menselijks, waar als er iets mis mee is, zo schrikaanjagend en onmenselijk kan werken zijn (vooral de onmogelijkheid van beweging). Wanneer mensen gehandicapten zien, voelen ze medelijden en angst, dat ze ook op een rolstoel kunnen eindigen. Tegelijkertijd kunnen ze niet hun ogen van het niet functioneel lichaam afrukken. Ook Lena zelf is bang voor haar eigen lichaam. Ze vind het onmenselijk als een ding die ze niet meer kan bedienen. Daarom vindt ze ook Kristofs liefdesverklaring zo erg.

Lena: Dat ik me daarmee troost. Dat ik een van vele lichamen ben, die jij ziet. Dat mijn lichaam niets persoonlijks is voor jou. (Gerritsen, 2007, p. 21)

Thuis zit Lena opgesloten in haar eigen wereld. De enige contact die ze met de buitenwereld houdt is via de postbode. Hij is dus ook het enige personage die haar niet dient, met wie ze

niet manipuleert. Lena is in haar wereld wegens haar handicap en beperkte mogelijkheden niet tevreden. Aan het begin van het verhaal heeft Lena namelijk alles in haar handen. Kristof en Rosa zorgen voor haar en doen alles om aan haar wensen tegemoet te komen. Maar dan loopt voor haar alles mis, ze wordt opeens helemaal onzeker en het streven heeft voor haar geen zin meer.

2.1.3. THEMATIEK VAN ESTHER GERRITSEN

Op grond van de geanalyseerde toneelstukken, zien we een paar gelijkenissen wat de thematiek van deze schrijfster betreft. In ieder geval kan ik niet haar hele werk op grond van deze vier teksten samenvatten, wel geven ze er een beetje een overzicht over, wat Gerritsen aangaat en wat ze belangrijk vindt.

2.1.3.1. Thematische overeenkomsten in besprokene stukken

Esther Gerritsen houdt zich bezig met alledaags leven waaraan ook haar thematiek evenredig is. Ze behandelt dingen waarmee we zelf in ons leven geconfronteerd zijn, problemen die we ook thuis proberen op te lossen.

Gerritsen wil niets te maken hebben met dingen, die haar niet aangaan. Ze schrijft over mensen en situaties die ze in haar eigen leven tegenkomt, waarover ze nadenkt en die voor haar actueel zijn. Gerritsen wil over dogma's van onze maatschappij schrijven, waaronder volgens haar bv. ons verlangen, onze idealen, toekomstdromen of onze doelen vallen. Gerritsen wil geen nieuwe realiteit creëren of absurde verhalen uitdenken, ze wil het leven zoals het is beschrijven (Hogendijk, 2001, p. 36).

Om niet steeds te herhalen om welke thema's het gaat, zal ik ze alleen opsommen. Volgende termen zijn volgens mij de meest terugkerende elementen in het werk van Gerritsen.

- Problematische communicatie
- Uiteengevallen gezin
- Fantasie- en droomwerelden (en daarmee verbonden herinneringen)

- De dunne grens tussen normaliteit en dwaasheid (en daarmee verbonden grens tussen waarheid en leugen, twijfels en onzekerheid)
- Vrouwelijk personage, een zelfstandige, succesvolle, sterke en machtige vrouw, die toch niet gelukkig is
- Angst
- Verlangen en verwachtingen (vaak naar een soort orde, die niet mogelijk is)

2.1.3.2. Overeenkomsten wat de stijl en de vorm van het werk van Esther Gerritsen betreft

Heel kort wil ik ook de stijl en de vorm van de werken bespreken. Zinnen die Gerritsen in haar stukken gebruikt zijn namelijk niet lang, ingewikkeld of linguïstiek moeilijk. De personages praten met korte, krachtige zinnen, die vaak alleen uit enkele woorden bestaan. In een interview zegt Gerritsen over zichzelf: ‘Af en toe denk ik met schrijven “nu ga ik eerst heel veel spuien, met veel bijvoeglijke naamwoorden”, maar dat slaat dan nergens op. Het is niet nodig, de stijl blokkeert de betekenis’ (Krans, 2005, p. 280).

Haar schrijfstijl is dus heel snel en dynamisch. Langere monologen komen in haar stukken niet zo vaak voor. De personen herhalen vaak steeds weer en weer dezelfde woorden en alleen een beetje anders geformuleerde ideeën. En niet alleen herhalingen, maar ook versjes, rijmpjes en liedjes komen in Gerritsens werk vaak voor. Dat is precies de manier waarop zich deze schrijfster graag met woorden speelt. Aan de andere kant neemt Gerritsen elke woord heel serieus. Ze heeft ook niet te veel woorden nodig om een boeiend en vloeiend dialoog te maken.

Esther Gerritsen schrijft kleine stukken voor maximaal vier personages. Vaak creëert ze ook monologen.

2.1.3.3. Andere toneelstukken van Esther Gerritsen

Ook in andere belangrijke toneelstukken zien we gelijke thematiek. *Alles (Planeet Alles)* (jongerentheater geschreven in 2002 voor Het Syndicaat) is een science-fiction toneelstuk. Hoewel het er om buitenaardse wezens gaat, die naar aarde komen om een volumeknop te vinden (om het volume op het planeet Alles te laten dalen), vinden we ook hier kenmerken,

die voor het werk van Gerritsen typerend zijn. De buitenaardse schepsels proberen namelijk op mensen te lijken en in hun conversaties spiegelt zich komiek van verschillende lege frases die heel vaak in alledaagse gesprekken gebruikt worden en die helemaal geen communicatief doel hebben. En ook hier werden verwachtingen en verlangens uitgesproken, die helaas nooit vervuld worden.

2.1.4. ESTHER GERRITSEN: CONCLUSIE

In deze conclusie loop ik even mijn vragen uit de inleiding na en probeer ik ze met de betrekking tot bepaalde schrijvers te beantwoorden.

Ten eerste ga ik bekijken of de stukken van Nederlandse schrijvers echt vooral in samenwerking met theatergroepen bestonden.

Esther Gerritsen werkt vaak met de toneelgroep Het Syndicaat en de regisseuse Daniëlle Wagenaar samen. Haar teksten *Gras* en *De Kopvoeter* zijn speciaal voor ze geschreven. Het gaat bij deze twee stukken om het jongerentheater, wat Krans als typerend voor de jaren negentig ziet. Aan de andere kant wijkt haar werk *Huisvrouw* van de anderen een beetje af. Dit stuk heeft ze zelf geschreven, niet in opdracht wat ook aan de een beetje andere thematiek en de vorm te zien is. Wel gaat het om een monoloog, wat Lehmann als geliefde vorm van het postdramatische theater ziet.

Ten tweede ga ik na, of de toneelstukken zelfstandig werden uitgegeven.

Gras en *Huisvrouw* werden in 1999 geschreven, maar pas later, in het kader van haar verzameld werk uitgegeven. De eerste in *Drie theaterteksten* in 2002 en de andere in *Toneel* in 2003. *De Kopvoeter* werd nog niet officieel uitgegeven.

Als derde punt wil ik aangeven, of de thematiek van de Nederlandse schrijvers echt vooral rond de familie- en vriendenkring draait en of de innerlijke kant van de personages een belangrijke rol speelt.

Gerritsen vertelt verhalen over gewone mensen, haar stukken zijn gericht op verschillende personages (vaak familieleden) en hun levens, wat Krans als een tendentie van de jaren negentig ziet. In *Gras*, *Huisvrouw* en ook in *De Kopvoeter* werd op een of andere manier de

familiekwestie besproken. De personages zijn vol van twijfels, leven in hun herinneringen en zien geen toekomst.

Ten vierde interesseer ik me voor de kenmerken van het postdramatische theater, zoals ze Lehmann heeft beschreven.

We komen hier enkele kenmerken van het postdramatische theater tegen, zoals ze Lehmann heeft gedefinieerd. De tekst is bij Gerritsen nog coherent, maar er komt hier vaak herhaling voor, wat de onmogelijkheid van de vloeiende communicatie benadrukt. Ook de handeling is in haar stukken niet belangrijk. Motieven, die we postdramatisch kunnen noemen, zijn lichamelijke en ziekte (gestoorde Niek uit *Gras* of gehandicapte Lena uit *De Kopvoeter*).

Als laatste ga ik bekijken of ik de auteur eigenlijk postdramatisch kan noemen.

Geen van deze drie werken van Esther Gerritsen is volgens mijn niet typerend postdramatisch noemen, hoewel er wel kenmerken van in voorkomen. Aan de andere kant verschijnt er geen grove seksualiteit, naturalistische afbeelding, simultaneïteit of absoluut gebrek aan gevoelens. Wel komt haar werk met de visies van Brems en Krans overeen.

2.2. ROB DE GRAAF

Rob de Graaf (geboren 1952 in Amsterdam) werkte na zijn studie eerst als bibliothecaris en daarna als journalist. In deze tijd heeft hij ook zijn eerste theaterstappen gezet. In 1978 heeft hij samen met acteurs (mimespelers) Dirk Boutkan en Marien Jongewaard een theatergroep Nieuw West opgericht, waarvoor hij tot 1993 veel toneelstukken heeft geschreven. In die tijd was dit ensemble zeker een nieuwe en ongewone combinatie – twee mimespelers met een vaste tekstschrijver, die zich bovendien met een rauwe, ruwe en agressieve stijl presenteerden. In de jaren negentig schreef Rob de Graaf in opdracht van meer theatermakers en werkte ook met andere toneelgroepen samen, o.a. met Dood Paard, Keesen & Co en Roy Peters.

Rob de Graaf wijdt zich niet alleen aan toneelschrijven, hij is ook vertaler (werken van P.P. Pasolini, E. Bond, R.W. Fassbinder, N. Ginzburg), theatercriticus en journalist (in *De Volkskrant*, theatertijdschrift *TheaterMaker*, hij was ook eindredacteur van *Zichtlijnen*). Verder is hij ook werkzaam bij het theateronderwijs, bv. aan Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten (als artistiek directeur van de Mime-opleiding) en op andere toneelscholen (bv. in Utrecht). Bovendien is hij ook lid van een paar theaterjury's. Tegenwoordig is hij actief op verschillende posities in veel theatergezelschappen.

2.2.1. SCHRIJVER ROB DE GRAAF

Teksten van Rob de Graaf zijn niet lang, en meestal zijn ze bedoeld voor een kleine bezetting (vaak alleen voor het duo). De samenwerking met kleinere theatergroepen duidt erop, dat zijn stukken vooral voor een kleine zaal bedoeld zijn. De Graaf houdt niet van grote theatermiddelen. Toch werd een van zijn stukken, *Geslacht*, dat oorspronkelijk voor Dood Paard werd geschreven, later in de versie van de toneelgroep Het Toneel Speelt in de grote zaal (in de Amsterdamse Stadsschouwburg) opgevoerd.

Rob de Graaf zegt over zichzelf dat hij geen echte literatuur schrijft, maar eerder gebruiksartikelen. Toch praat hij over het schrijven en de taal heel poëtisch: 'Er is trouwens niks mis met taal. Het is een adequaat middel om stemmingen en gevoelens weer te geven.'

Dat ik bleek te kunnen schrijven, was als in een sprookje: je klopt tegen een muur en opeens blijkt zich daarachter een schatkamer te bevinden' (Freriks, 2008). Als een groot literair voorbeeld noemt De Graaf de Duitse expressionistische toneelschrijver Georg Büchner (Veraart, 2004).

2.2.1.1. Stijl van Rob de Graaf

Bij stukken van De Graaf gaat het vaaak om een 'huiskamerdrama'. Aan de andere kant ontbreekt in de verhalen vaak juist het drama, ontwikkeling of een catharsis. De personages lossen geen grote conflicten op, ze praten. Ze praten heel veel in vloeiende, verstaanbare dialogen. De tekst bestaat dus niet uit losse replieken en uitroepen. 'Het praten van Rob de Graaf ligt dicht bij een herkenbare conversatie, maar aangezien een echt dramatische confrontatie tussen personages meestal uitblijft, lijkt het meer op een hardop denken en tegendenken. De personages liegen of verbergen niet, ze doen zich niet anders voor dat ze zijn' (Meuleman, 2009). Voor Rob de Graaf speelt de tekst in het theater eerder een complementaire rol.

Rob de Graaf zegt over zijn eigen werk, dat zijn stukken iets met existentiële teleurstelling te maken hebben (Veraart, 2004). Dat hangt met de tragedie van iedereen van ons samen, met thema's als ouder worden, herinneren en niet weten waarom dingen precies zo gebeuren. E personages kijken onzeker naar de toekomst en weten niet wat ze nog staat te wachten. Ze voelen zich machteloos om iets te doen, en daarom doen ze ook niets behalve denken en praten.

2.2.1.2. Personages van Rob de Graaf

In Graafs stukken ontmoeten we personages die zich eenzaam, verloren en geïsoleerd voelen. Personages die zich realiseren hoe vergankelijk en onbelangrijk hun existentie is. De personages van Rob de Graaf zijn teleurgesteld in het leven, in het bestaan, in de wereld in het algemeen.

De personages zijn cynisch, melancholisch, niet tevreden, ze willen graag vluchten uit hun omgeving, maar kunnen niet. En hoewel ze, denk ik, wel psychologisch uitgewerkt zijn, gedragen ze zich te passief. Ze zijn te moe of te lui om iets te veranderen, iets te doen. Ze hopen niet, geloven niet in een betere toekomst en daarom lijkt al hun streven overbodig.

2.2.1.3. Manier van werken van Rob de Graaf

Tot 1993 schreef Rob de Graaf voor de theatergroep Nieuw West. Dan begon hij vooral in opdracht te werken. Hij werkt altijd met de hele theatergroep heel nauw samen. Het liefst laat hij zich door acteurs inspireren en schrijft dan de rollen op hun maat (Veraart, 2004). De intensieve samenwerking met de acteurs vindt hij dus prettig en belangrijk. Op deze manier probeert hij niet alleen het personage maar ook de acteur te erkennen en samen de rol aan de acteur aan te passen, eventueel een compromis te vinden. Ze werken aan de ontwikkeling van het personage dus met zo'n tweeën. De acteur moet volgens Rob de Graaf vooral de visie van de schrijver begrijpen. En de visie verbeeldt zich Rob de Graaf eerst in zijn hoofd. Aan de andere kant is het voor hem een uitdaging om in een nieuwe omgeving te werken en daarom werkt hij graag ook met nieuwe ensembles samen.

2.2.2. THEATERSCHRIJVER ROB DE GRAAF

De eerste werken van Rob de Graaf zijn typerend voor hun energie, agressie en anarchistische tendenties. 'Zijn taal wisselt van banaal naar bombastisch, en hij aarzelt niet cliché's te gebruiken' (Databank Nederlandstalige Toneelschrijfkunst). Zijn stukken zijn natuurlijk met de tijd veranderd, wat volgens hem ook een natuurlijke proces is. 'Nu ben ik in de vijftig en dan sta je toch anders in het leven. Je hebt inmiddels de binnen-, voor- en achterkant van het leven en de liefde leren kennen en dat klinkt door in je werk' (Kleuver, 2009).

In zijn latere stukken staat een eenzame en de wereld niet begrijpende mens centraal. Mens die zich verloren voelt, en via taal alle barrières probeert af te breken en aan het isolement te ontvluchten. De omgeving van deze personages is vol van onbegrip en vervreemding.

Rob de Graaf schrijft ook werken die zich met actuele thema's bezig houden en die verhalen rond echt bestaande personen vertellen. Als voorbeeld kan ik zijn stuk *Lieve Kitty* noemen, waar hij het verhaal van Anne Frank heeft bewerkt. Hij neemt reële feiten en creëert een nieuw verhaal (soms) met verzonden personages en elementen (die wel door de werkelijkheid geïnspireerd zijn). De Graaf noemt deze manier van werken documentairefantasie.

In 2001 verscheen bij Uitgeverij International Theater & Film Books een publicatie van negen verzamelde stukken van Rob de Graaf: *Terugkeer*. Deze verzameling van teksten uit de

periode 1996-2001 heeft een bepaalde thematiek: machteloosheid die zich in agressie en eenzaamheid uit. O.a. vinden we hier het stuk van De Graaf *2SKIN*. De schrijver voegt zelfs toe, dat de doelgroep van dit boek waarschijnlijk vooral toneelliefhebbers, toneelstudenten of spelers en regisseurs is. In 2008 kwam de tweede verzameling van De Graafs werken: *Teksten voor theater* uitgegeven bij De Geus. Hier bevinden zich dertien teksten geschreven tussen 2002 en 2007. De stukken van dit boek werden thematisch als het theater van onmacht beschreven (Kouters, 2008).

2.2.2.1. *A hard day's night*

A hard day's night is een monoloog van een skinhead. De skinhead uit in dit stuk zijn meningen over mensenrassen en ook veel andere ideeën over het bestaan in het algemeen. Zijn monoloog is verrassend gevoelig. Hij spreekt niet alleen als een agressief racist, maar soms ook als een emotionele jongen die zich verloren en onzeker voelt. Op het toneel is behalve de acteur ook een gitaarspeler die de actie de hele tijd door muziek begeleidt.

Deze voorstelling van Nieuw West hield première in 1991 en werd door een van de oprichters van deze theatergroep Marien Jongewaard gespeeld. Vijftien jaar later nam Jongewaard de regie in zijn handen en laat de hoofdrol de acteur Guido Pollemans spelen.

2.2.2.1.1. *A hard day's night*: een skinhead die over een veiliger wereld droomt

Het hoofdpersonage beschrijft zichzelf als eenzaam individu, die vooral in het donkere nacht leeft en van agressie en geweld houdt. De hele monoloog vertelt hij expressief en in een half dronken toestand zijn meningen, emoties, fantasieën en dromen. Een groot voorbeeld (en personificatie van vrijheid) is voor hem paradoxaal een van de iconen van de hippie-achtige jaren zestig, de Amerikaanse musicus Jim Morrison. Hij verlangt dus naar verandering, harmonie en naar een veilige wereld. Hij is op een bepaalde manier een slachtoffer van de maatschappij, waarin hij niet in staat is om te functioneren, omdat hij regels en wetten niet wil aannemen. Eenzaam, wanhopig en niet geaccepteerd lost hij zijn problemen door het gebruik van alcohol op.

Hij praat vaak over zijn obsessie met witte huid, misschien nog vaker dan over het rasvooroordeel. Hij benadrukt vooral de huidskleur als het belangrijkste element, waardoor hij racisme een beetje vereenvoudigt. De witte kleur betekent voor hem redding. 'White skin

verlicht de zwarte nacht' (De Graaf, 1991, p. 3). Als symbool van de witte huid geldt voor hem de maan, die ons de weg in het donker kan verlichten. Hoewel het personage zo trots op zijn blanke huid is, leeft hij in het donker en 'verlangt terug naar die warme duisternis waar hij ooit vandaan gekomen is, de buik van zijn moeder, die ultieme ruimte die hij liever nooit verlaten had' (Driessen, 1991). Het is dus duidelijk dat hij zich verloren, eenzaam en bedreigd voelt.

2.2.2.1.2. *A hard day's night*: emoties verborgen onder agressie

Als thema behandelt dit stuk de onevenwichtigheid en gespletenheid van het individu. Het onzekere hoofdpersonage zoekt een oplossing in alcohol, die hem het gevoel van sterkte en macht geeft. Zijn zelfbewustzijn groeit en hij wordt gevaarlijk, angstwekkend en voelt zich dan beter dan anderen. Hij doet dat ook om respect te krijgen in de maatschappij waardoor hij niet geaccepteerd wordt. Het personage wil niet de anderen dienen, hij wil op de wereld voor zichzelf zijn. 'Ik prostituteer me niet', zegt hij (De Graaf, 1991, p. 3). Hij wil geen lieve indruk wekken 'mooie woorden zijn als mooie kleren – overbodig' (De Graaf, 1991, p.3).

In zijn agressieve gesteldheid breekt hij gewelddadig bij de supermarkt Co-op in. Daarbij spreekt hij als een fanatieke redder van de wereld. In zijn agressiviteit snijdt hij een vinger van de baas van Co-op, wat hem rustiger maakt. Dan wordt hij de koning van de supermarkt met een paar kassavrouwen als gegijzelden. Hij neemt een kind van een van deze vrouwen, omdat hij altijd iemand wilde opvoeden. Hij verlangt naar iemand, voor wie hij een betere, veilige wereld kan vormen.

Hier maken we kennis ook met de gevoelige kant van zijn persoonlijkheid. De skinhead voelt zich verloren en ongelukkig in deze grove wereld vol van dood. In zijn fantasieën spreekt hij met zijn vriend Candy, de enige figuur, die hem begrijpt, met wie hij zich harmonisch en gelukkig voelt. Hij vertelt nog over andere (misschien imaginaire) vrienden en bekenden, maar nooit zijn deze personages nauwer beschreven. Naast Candy verschijnt in zijn verhaal nog Jim, die voor de verteller altijd als voorbeeld geldt. De skinhead verlangt naar liefde en begrip, naar gevoelens en relatie, maar hij is niet in staat met mensen om te gaan. Aan het eind van zijn verhaal kerft hij een naam in het schors van een boom. Een naam van een onbekende persoon, aan wie hij liefde wil geven, omdat het zo hoort.

Het hoofdpersonages wil voor de betere wereld vechten en hij vind heel lafhartig als iemand alleen passief toekijkt. Hij neemt mensen kwalijk, dat ze niet willen afwijken, dat ze alleen dat doen wat ze mogen doen. Hij vindt ook heel erg jongen, die ‘te mooi’ zijn. Dus behalve zijn racistische neigingen is hij misschien ook homofob.

De manier van vertellen van het hoofdpersonage is heel vaak chaotisch, associatief, dus soms kan het moeilijk zijn om alle informatie te volgen en te begrijpen. De vorm van een monoloog benadrukt nog de onevenwichtigheid van het personage. Hij praat snel en dringend, keert zich vaak met korte flashbacks terug in zijn verleden, hij stelt zich bizarre situaties voor, hoort verschillende stemmen en spreekt alsof hij iemand anders was. De realiteit wordt hier met de fantasie vermengd. De monoloog beeldt hier de ingewikkeldheid van gecompliceerde en twijfelende menselijke psyche af. De Graaf wisselt van een gevoelige naar een ironische stijl en gebruikt veel andere tegenstellingen die zijn tekst interessant maken.

2.2.2.2. 2SKIN

2SKIN is een toneelstuk over twee onbekende mensen die elkaar toevalligerwijze ontmoeten en die beseffen dat ze misschien veel gemeen hebben en door het verleden verbonden zijn. Dit stuk heeft Rob de Graaf in 1996 voor de theatergroep Dood Paard geschreven. In hetzelfde jaar heeft dit stuk de Taalunie Toneelschrijfprijs gewonnen.

2.2.2.2.1. 2SKIN: twee onbekenden met gemeenzame geschiedenis

In een niet gespecificeerde kamer zijn Manja en Jorn. Hij komt daar op verzoek van Manja, een onbekende vrouw, die hij op straat heeft ontmoet en van wie hij naar haar levensverhaal moet luisteren. Manja zal namelijk binnenkort aan een ziekte sterven en heeft dus behoefte in haar leven nog iets te beleven. Eerst voelt zich Jorn daartoe gedwongen, dan wordt hij nieuwsgierig en wil met haar blijven. Eindelijk begint ook hij over zichzelf te vertellen.

Situaties en rollen van de personages veranderen en verwisselen elkaar snel en onverwacht af en vormen op deze manier een chaotisch beeld. Zonder logica en zonder verbinding volgen de scènes waarbij we niet weten of het om herinneringen of om verbeeldingen gaat. We komen in een droomwereld, waar alles mogelijk is. De personages zijn opeens geen onbekenden

meer. Hebben ze misschien wel een gezamenlijk verleden? Of is dat alleen een spel volgens regels, die Manja heeft aangesteld?

Jorn gedraagt zich dan opeens als een echte vriend van Manja, die haar ondersteunt en voor haar zorgt. Van hun gesprekken komen we te weten, dat ze de eerste zomerdag samen doorbrengen waar Manja weer zin in het leven van krijgt. Allebei voelen zich vol van harmonie en herdenken aan hun liefde, die ze ooit hebben beleefd.

De snel op elkaar volgende scènes zijn vol van verlangen, liefde, maar tegelijkertijd ook eenzaamheid, verdriet en angst. Als korte blikken in het verleden spelen zich op het toneel de verhalen van deze twee personages af, alsof ze aan belangrijke momenten van hun relatie herinneren. Dan lopen ze weer weg en hun gezamenlijk verhaal is beëindigd.

2.2.2.2. 2SKIN: echte liefde bestaat niet, echte dood van wel

In het stuk *2SKIN* vinden we vooral klassieke thema's als dood, liefde of het verleden.

Manja is ziek en het is al zeker dat ze binnenkort zal sterven. Het thema van verzoening met de dood ligt hier dus voor de hand. Manja accepteert haar toekomst, zodat ze zich eigenlijk al nu bijna dood voelt. Ze is koud, heeft geen gevoelens meer, ze wacht alleen eenzaam en nederig op haar eind. Hoewel ze haar hele leven eigenlijk alles had, was ze nooit tevreden. Een reden daarvoor kan ook haar onvruchtbaarheid zijn. Paradoxaal pas nu, wanneer ze aan kanker lijdt, groeien in haar lichaam nieuwe cellen. Volgens Manja bepaalt het lichaam, wie we zijn. Zichzelf beschrijft ze dan gedetailleerd als oud en onaantrekkelijk. Manja is al met haar lot verzoend, ze zoekt en verlangt niet meer. Maar ze is ook bang, hoewel ze dat niet wil toegeven. Ze is bang voor eenzaamheid, voor haar ziekte, voor het ouder worden en voor de dood.

In herinneringen of verbeeldingen van de personages vinden we beschrijvingen van echte liefde, verliefdheid en van het gek worden van liefde. Dat alles bestond maar of in het verleden of is het verzonnen. De liefdesverhalen klinken vooral bitter. Volgens Manja zijn mannen voor vrouwen namelijk helemaal niet zo nuttig. Liefde wordt beschouwd misschien eerder als een soort ziekte die je overvalt en verzwakt. De eeuwige liefde en relaties die alles overleven bestaan volgens haar niet. Manja geeft misschien toe, dat er soms momenten voorkomen, wanneer je er zeker van bent, dat je de partner van je leven hebt ontmoet. Iemand die met jou zonder woorden, dieper verbonden is. Ze vergelijkt het gevoel met thuiskomen.

Maar ook zo'n bijzondere verhouding, kan volgen Manja niet voorgoed lopen. Na een tijd wordt tussen de mensen altijd iets anders en ze moeten weg, verder gaan.

Als er over liefde wordt gesproken, keren zich de personages terug naar het verleden of in hun fantasieën. Alles wat mooi is, is tegelijkertijd dus ook al ver weg, in de historie.

Tegenwoordig is er geen reden om te lachen, er is niets waarnaar we kunnen uitkijken. De personages zijn uitzichtloos, pessimistisch en apathisch. De enige wat ons verwacht is dood.

Wat Rob de Graaf ook in zijn toneelstuk wil bespreken is het toeval of misschien het lot, die verschillende personen tot elkaar brengt. De 'toevallige' ontmoetingen van vrienden van de jeugd, oproepen van herinneringen, oude verhalen en nostalgie... Is dat alles echt alleen een toeval of heeft dat misschien een diepere betekenis?

Manja: Nee – terugvinden bestaat niet

Alles is hetzelfde, altijd

Maar niets wordt ooit herhaald (De Graaf, 1996, p. 40)

Volgens Manja bestaat ook de absolute vrijheid niet. Ze voelt zich gevangen, hoewel ze alles kan doen wat ze maar wil. 'Maar juist dat je wat je zou kunnen doen niet doet maak je tot de ideale gevangene (De Graaf, 1996, p. 12). Als ze tegen een onbekende praat, die helemaal niets over haar weet, die helemaal vreemd is, voelt ze zich steeds vrijer. De anonimiteit biedt ons een onpersoonlijke ruimte waar we niet zo veel aan sociale regels moeten denken, alsof we niet verantwoordelijk voor onze woorden waren. Schaamte is overbodig, niemand kan ons beoordelen. 'Onbekendheid is de eerste regel van ons spel' (De Graaf, 1996, p. 6), zegt Manja op een gegeven moment tegen Jorn.

2.2.2.3. *Vrede*

In een kamer ontmoeten er vier mensen elkaar, die een dode komen betreuren. *Vrede* is een toneelstuk over dood, menselijke relaties, niet vergeten verwijten, over het toeval en het lot die je leven beheerst. *Vrede* werd door Rob de Graaf voor de theatergezelschap Keesen & Co geschreven en de première vond in 2006 plaats. Het stuk was onder regie van Willenbrord Keesen opgevoerd. In 2007 ontving Rob de Graaf voor dit stuk de Taalunie Toneelschrijfprijs en de Prosceniumprjs.

2.2.2.3.1. *Vrede: onrecht verdragen is gemakkelijk, behalve dan dat je er steeds aan moet denken (Confucius)*

Vera met haar echtgenoot Broes komen bij Awram op bezoek om hun deelneming te betuigen. Vera is namelijk zus van de gestorvene die een partner van Awram is. Verhoudingen tussen deze drie personen zijn niet ideaal. Vera wil Awram niet alleen laten, omdat ze een soort plicht voelt om bij hem te blijven. Aan de andere kant voelt ze dat haar aanwezigheid niet echt gewenst is. Dan verschijnt Ster, een beetje een arrogant personage dat de hele situatie nog gecompliceerd maakt. Langzamerhand komt aan de oppervlakte, dat Ster vroeger eerst een relatie met Vera had, die hij voor haar broer heeft verlaten. Hoewel Ster helemaal niet uitgenodigd was, komt hij langs om te kijken hoe het met de broer van Vera gaat. Ze hielden met elkaar nog contact en hij weet dus, dat Vera's broer ernstig ziek is en dat hem al weinig tijd rest. Het is duidelijk dat na de binnenkomst van dit personage veel conflicten en problemen ontstaan. Hij opent de pijnlijke plekken van de relaties en vernietigt zo alle zekerheden. Awram wist namelijk helemaal niet over de voortdurende communicatie tussen zijn vriend en Ster en Vera heeft kennelijk nog niet de pijn van het uiteengaan vergeten. Broes is in dit gezelschap het personage die het minst aan het woord komt. Hij is in het conflict niet zo betrokken en met zijn een beetje oppervlakkig karakter vindt hij de hele situatie niet zo erg.

In het algemeen gebeurt in dit stuk niet veel. Het gaat om een ontmoeting van verschillende mensen, die door het verleden verbonden zijn. Een belangrijk aspect is de aanwezigheid van de dode. Het stuk gaat volgens De Graaf vooral over verdriet. 'Ik wilde het directe verdriet pal na het overlijden laten zien. Dat is voor mij het echte moment van rouw' aldus De Graaf (Freriks, 2008). Tijdens de hele voorstelling wordt de dode door een levende acteur in plaats van een pop gespeeld. De acteur ligt de hele voorstelling bewegingloos op het toneel en doet helemaal niets. Toch voert zijn aanwezigheid tot betere communicatie en interactie tussen de spelers, zodat alles een betrouwbaarder effect heeft. Volgens De Graaf breekt dat bovendien de grens tussen realiteit en fictie door.

Dit verhaal is dus ook een excursie naar de gedachtegangen en gevoelens van nabestaanden, die zich vol van verdriet opeens openen en hun kwetsbaarheid laten zien.

2.2.2.3.2. *Vrede*: hoeveel perspectieven je hebt, zoveel verhalen je krijgt

Vrede is een stuk over dood en verdriet. Dat betekent dat er niet alleen reacties op de dood werden afgebeeld maar ook de lelijke kanten van een oud en ziek lichaam.

Awram: Hij kon niet meer praten begrijp je dat? [...]

Hij kon niet ademen [...]

Het was onverdraaglijk

Niet alleen dat hijgen en dat zweten[...]

Er was ook een geur

De dood is iets dat je kunt ruiken

(De Graaf, 2006, p. 25)

Onder geestelijke aspecten, die hier worden besproken, valt bv. het gevoel van leegte, verlies, droefheid, nostalgie of verzoening. Daarmee is vaak verbonden het streven ons beeld van de overleden persoon in ons te behouden. We willen onze mening niet veranderen, wat ook kan betekenen, de waarheid liever niet kennen.

Vera: Ik kan hem niet loslaten, nog even niet

Hij is de andere kant van mijn leven

Hij is alles wat ik niet was en niet had

(De Graaf, 2006, p. 37)

Het stuk laat ook verschillende manieren zien waarop zich de personages met de dood kunnen verzoenen. Enkele personage nemen de dood van hun vriend rustig op, want er is eigenlijk niets aan te doen. Vera als onevenwichtig en het meest emotioneel personage is aan de ene kant droevig en kan helemaal niet tegen naar de dode kijken om verschillende herinneringen niet op te roepen. Aan de andere kant is ze nog steeds op haar broer jaloers, omdat hij altijd meer aandacht dan zij heeft gekregen. Dat raakt de thematiek van niet vergeten onrecht aan.

Awram is al doodmoe van al deze gebeurtenissen. Nog in zijn eigen huis heeft hij geen rust. Het liefst wil hij alleen met zijn dood vriendje blijven. Als hij te weten komt dat Ster als vroegere minnaar over zijn overleden partner meer informatie heeft dan hijzelf, verliest hij de zekerheid van het unieke van hun relatie. Dat verwijst ook naar de thematiek van het hele stuk: we weten eigenlijk nooit precies wie de ander is. Ons standpunt, onze mening en onze

beschouwing hindert een objectieve blik op de realiteit. Vanuit elke perspectief kunnen we een nieuw verhaal maken.

De dood dwingt de personages over hun eigen leven na te denken, te herinneren, balans op te maken en te beoordelen. Daarmee komen twijfels aan onze keuzes en beslissingen. Vragen wat eigenlijk de echte liefde is. De liefde wordt hier namelijk door de personages op twee verschillende manieren waargenomen. Volgens Broes moet je door de echte liefde geheel doordrongen worden zodat je je dan totaal weerloos voelt. De manier waarop Awram en zijn vriend naast elkaar leven beschouwt Ster als huishoudrelatie. Awram zorgde voor zijn vriend, die bij hem bleef, omdat het gunstig voor allebei was. Volgens Ster is deze nabijheid niet zo belangrijk. De geestelijke verbondenheid is het sterkste in een relatie, wat misschien een beetje te vergelijken is met een soort religie of geloof. Het is hier ook te zien hoe liefde in haat kan veranderen. Vera voelt zich nog steeds door het verraad van Ster verwond en het liefst zal ze zich wreken en hem kwetsen.

Een terugkerend thema van de gesprekken van de personages wordt het verschil tussen het toeval en het lot. De personages bespreken deze vraag ook met betrekking tot liefde. Ze bemoeien zich met de vraag van de keuze van je levenspartner. Er verschijnt ook het idee, dat het namelijk niet altijd een toeval hoeft te zijn.

Homoseksualiteit is ook een van de thema's van dit stuk en wordt hier zonder taboes en stijfheid behandeld en door de personages tolerant geaccepteerd. Alleen Vera begrijpt deze seksuele richting niet helemaal. Ze wil weten, waarom Awram haar broer heeft uitgekozen en wat een man eigenlijk in een andere man aantrekt. Dat heeft misschien veel meer te maken met het feit, dat Ster haar voor haar broer geruild heeft, wat Vera als groot onrecht voelt. Ze wil dus misschien weten waarom, in welke opzichten haar broer beter is dan zij.

Verder verschijnen er ook kenmerken van antisemitisme. Awram is namelijk een homoseksuele jood en Broes kan niet helemaal tegen zijn joodse gewoontes. Deze kenmerken van menselijke intolerantie worden in het stuk alleen aangeduid.

Over de toekomst wordt in dit stuk helemaal niet gesproken. De personages richten al hun aandacht op het verleden en dingen die misschien liever vergeten zal worden. Niemand interesseert zich bv. voor de begrafenis enz. Ze lossen dus de bestaande situatie niet op, ze treuren daar niet alleen over de dood van hun vriend of broer, maar vooral over hun eigen leven en dingen die ze niet of wel hebben gedaan.

Broes: Wij leven nog – dat maakt ons anders dan hem, maar zo heel groot is het verschil niet
Alles zal doorgaan
Alles zal goed gaan (De Graaf, 2006, p. 40)

2.2.3. THEMATIEK VAN ROB DE GRAAF

Zoals we kunnen zien, vinden we ook in de toneelstukken van Rob de Graaf veel thema's die vaak terugkeren en zich herhalen. Zoals ik al vroeger heb vermeld, verandert zich een beetje de stijl en de onderwerpen van De Graaf in de loop van de tijd. Toch vind ik, dat er in zijn werk enkele elementen steeds blijven.

2.2.3.1. Thematische overeenkomsten in besprokene stukken

Bij Rob de Graaf vinden we onderwerpen die voor de literatoren altijd actueel waren. De thematiek is dus niet direct met het postdramatische theater verbonden. Wat de manier van werken betreft, kunnen we Rob de Graaf wel onder postdramatische auteurs rangschikken. De Graaf interesseert zich vooral voor het bestaan van een gewone mens, zijn genoegens, angsten en verdriet. Het gaat om onderwerpen als:

- Liefde (als een van de mooiste gevoelens die maar nooit echt gelukkig kan eindigen) (Kouters, 2008)
- Eenzaamheid van de mens in de wereld
- Dood als het einde van onze weg (en dat enige wat zeker is), dood als het verlies
- Angst
- Subjectiviteit van elke waardering, onmogelijkheid om iemand echt te kennen
- Verlangen, dromen, fantasieën, nostalgie
- Menselijke haat verbonden met een bepaalde uitwijking (racisme, homofobie, antisemitisme,...)

- Het verschil tussen het toeval en het lot

2.2.3.2. Overeenkomsten wat de stijl en de vorm van het werk van Rob de Graaf betreft

Rob de Graaf gebruikt in zijn toneelteksten poëtische taal. Bij hem gaat het niet om een 'conflictdramaturgie'. De handeling loopt dus niet met de hulp van ruzies en conflicten tussen de personages door. Voor De Graaf is de handeling eigenlijk niet zo belangrijk, vaak vindt hij dat helemaal niet nuttig. 'Er wordt slechts gegeten, gedronken, en gezeten', in zijn stukken (Kouters, 2008). Hij wil vooral de toestanden, gevoelens en posities van zijn personages beschrijven en dat doet hij in mooie, melancholische beelden. 'Voor mij is de plasticiteit van taal het belangrijkste. Ik heb van tevoren geen uitgestippeld plan, er is geen structuur die ik invul. Schrijven gebeurt in een poëtisch proces' (Freriks, 2008).

Elke toneelschrijver moet altijd eerst nadenken, op welke manier zijn personages in een toneelstuk te bijeenbrengen. Voor Rob de Graaf lijkt dat soms niet zo groot probleem te zijn. Misschien vindt hij dat niet zo belangrijk, hij neemt gewoonlijk zijn figuren en plaatst ze bijna toevalligerwijze in een verhaal (wat we vooral in het geval van *2SKIN* zien). Met de geschiedenis van hun ontmoeting bemoeit hij zich niet.

2.2.3.3. Andere toneelstukken van Rob de Graaf

Van andere stukken van Rob de Graaf moet ik zeker nog *Neanderdal* noemen, een stuk dat in 2003 de Charlotte Köhler prijs heeft gewonnen. Hoewel dit stuk vooral over anarchie, neofascisme en geweld vertelt, was het volgens de jury bekroond voor de 'subtiliteit en de poëtische kracht van de taal' als tekst die 'op de huid van de tijd geschreven is'. De teksten van De Graaf werden dus zeker wat de taal betreft hoog gewaardeerd. In zijn stuk *Geslacht* ontmoeten drie vrienden elkaar die aan hun jeugd terugdenken en zich realiseren hoe veel dingen zijn veranderd en dat bijna alles al vergeten is. De vergankelijkheid is dus misschien ook een van de thema's van De Graaf, dat weer voor alle periodes geldig is.

Meestal schrijft Rob de Graaf 'experimentele collages van vervreemdende teksten' (Bertina, 2009). Zijn ambities vragen ook iets anders. En dat was het geval van *Geslacht*: 'iets met een begin, midden en eind, en met uitgewerkte personages die minder op het lijf van de acteurs waren geschreven' (Bertina, 2009).

2.2.4. ROB DE GRAAF: CONCLUSIE

In deze conclusie ga ik weer mijn vragen na en beantwoord ze met de betrekking tot de schrijver Rob de Graaf.

Rob de Graaf werkte met veel toneelgroepen samen. Zijn stuk *A hard day's night* heeft hij voor Nieuw West geschreven en *2SKIN* voor Dood Paard. *Vrede* heeft hij in opdracht van de toneelgroep Keesen & Co geschreven.

Ook bij De Graaf werden veel stukken pas in de vorm van verzameld werk officieel uitgegeven. In *Terugkeer* (2001) verscheen *2SKIN* (geschreven in 1996) en in *Teksten voor theater* (2008) *Vrede* (geschreven in 2007). *A hard day's night* werd samen met *Een kleine jongen zal ze hoeden* en *Oost (een experiment)* in 1991 uitgegeven.

De Graaf houdt zich bezig met het lot van een individu, zijn werken zijn dus persoonlijk en tegelijkertijd ook voor iedereen geldig. Daarenboven interesseert hij zich ook voor enkele maatschappelijke kwesties, die hij in zijn stukken behandelt. Het vormt niet het belangrijkste deel van zijn werk, maar wel beantwoordt het aan de visie van Anja Krans.

Wat de kenmerken van het postdramatische theater betreft vinden we bij De Graaf (vooral in zijn vroegere werken) geweld, agressiviteit, dood en realistisch weergegeven handelingen, die naar de lelijke en lichamelijke kant van het leven verwijzen (zieke en onvruchtbare Maria uit *2SKIN*, gewelddadig personage uit *A hard day's night* en de dode in *Vrede*). Wegens alle gebeurtenissen leven de personages van De Graaf ook vooral in het verleden zonder plannen voor de toekomst. Verder zit er in de teksten van De Graaf niet te veel handeling. De personages praten in korte vaak niet afgemaakte zinnen maar toch zijn de dialogen vloeiend. De Graaf combineert goed de stilte en het praten. Hij gebruikt monologen en monologiseert ook de dialogen. Dat komt bv. in het geval voor, wanneer er meer monologen tegelijkertijd afspelen, alsof het om een dialoog gaat.

Zoals we zien, is de thematiek, waaraan zich De Graaf in zijn werk wijdt, niet voor het postdramatische theater typerend. Met de vorm van zijn stukken behoort De Graaf wel tot het postdramatisme. Hij gebruikt vaak de vorm van een monoloog, hij plaatst verschillende, zonder logica volgende scènes achter elkaar, wat aan een filmmontage herinnert.

2.3. MARIA GOOS

Maria Goos (geboren 1956 in Breda) volgde na de middelbare school een opleiding tot docent en regisseur aan de Toneelacademie in Maastricht. Na school was ze samen met Arie Kant artistiek leider van Toneelgroep De Kompaan. Voor De Kompaan en voor Toneelgroep Centrum heeft ze een groot aantal toneelstukken geschreven waarvan ze enkele ook geregisseerd heeft. Dan keerde ze zich tot televisieproductie en begon scenario's voor televisieseries te schrijven. Daarnaast interesseerde ze zich steeds voor het theater. Enkele van haar toneelstukken werden verfilmd.

Maria Goos schrijft ook stukken voor het theaterfestival De Parade, dat elke zomer door een aantal Nederlandse steden reist. Ze blijft maar niet alleen bij scenario's en toneelstukken. Regelmatig schreef ze columns in het *Volkskrant Magazine* en ook voor het magazine *Esta*.

2.3.1. SCHRIJFSTER MARIA GOOS

Schrijven is voor Maria Goos eerder een vak dan noodzaak. Verhalen kunnen volgens haar levensreddend zijn. Aan de Toneelacademie heeft eens een gastdocent tegen haar gezegd: 'Elke dag dat je leeft moet jij schrijven, anders word je gek. Dan wordt het een onontwarbare kluwen in je hoofd' (Stoel, 2007), en ze is nog steeds met hem het eens. Schrijven betekent voor haar met alles af te rekenen, met verdriet, onrecht, met verontwaardiging. Alles kan ze op papier zetten. Verhalen kunnen niet alleen diegenen helpen, aan wie ze verteld worden, maar het is ook een soort therapie voor de auteur zelf. Maria Goos bekijkt graag de wereld rond zich heen. 'Maar het fijne van schrijven is toch vooral dat je mag rondkijken in allerlei milieus' (Stoel, 2007). Ze interesseert zich voor veel thema's in verschillende omgevingen, ze probeert zich te verplaatsen en in verschillende personen in te leven.

Maria Goos zou graag een stuk schrijven dat alleen maar om te lachen zal zijn. Maar volgens haar lukt het dat niet helemaal. Het publiek lacht wel bij haar voorstellingen, maar meestal, omdat de toeschouwers zich in de situaties en in de personages herkennen. De personages proberen hun best te doen en toch loopt uiteindelijk alles mis. 'Ik wil al heel mijn leven iets

schrijven wat niet komisch én wrang is, maar wat dus een pure komedie is. Dat lukt nog steeds niet. Het is ook een vreselijk moeilijk genre, waarin veel makkelijke domme onleukigheid gemaakt wordt vol platitudes. Dat wil ik dus niet' (Goos, 2009).

2.3.1.1. Manier van werken van Maria Goos

Maria Goos werkt graag met mensen die ze al lang kent. Haar werkpartners zijn vooral mensen, die ze al op Toneelacademie in Maastricht tijdens haar studie heeft ontmoet. Acteurs Peter Blok (nu ook haar echtgenoot), Gijs Scholten van Aschat, Carine Crutzen, Yvonne van Hurk en regisseur Willem van de Sande Bakhuyzen. In een vriendenkring voelt ze zich het prettigst. Dat voert ook daartoe dat Goos geen problemen had haar medewerkers over haar borstkanker te vertellen. Er bestaan geen geheimen tussen ze. Goos werkt dus het liefst met mensen samen, die op dezelfde manier in het leven staan, die haar inspireren. Ze moet en ze wil alles wat ze schrijft met ze behandelen.

Goos ontkent dat ze steeds voor dezelfde acteurs schrijft. Volgens haar schijnt het alleen zo te zijn, omdat in haar stukken eigenlijk geen 'absolute' hoofdrollen voorkomen. In het algemeen zijn het verhalen van een groep mensen. Volgens mij geldt dit alleen voor enkele van haar stukken. Na een belangrijk wending in haar leven (de borstkanker), begon ze ook veel over herinneringen van verschillende individu's te schrijven. Het gaat dus misschien om met het verleden balans op te maken, de wortels te zoeken en ere tot onze ouders te tonen.

Maria Goos doet de inspiratie op in gesprekken met haar vrienden en bekenden. Ze luistert empathisch naar gewone mensen en bouwt de basis van haar personages. Ze heeft meestal precies de karakter in haar hoofd, voordat ze met het schrijven begint (Wijk, 2009). Goos is niet alleen in het karakter van mensen geïnteresseerd maar ook in de manier waarop ze zichzelf presenteren. Ze beweert dat ze misschien liever voor mannen dan voor vrouwen schrijft. 'Mannen zijn veel doorzichtiger met hun emotionele geklungel. [...] Bij mannen kun je dat gehannes zo leuk laten zien' (Breejen, 2008).

Het proces van schrijven is bij haar heel vloeiend. 'Wanneer ik een scène schrijf, speelt deze zich al in mijn hoofd af. Ik beleef de scène terwijl ik schrijf. Ik heb van tevoren geen plot of einde in gedachte. [...] Mijn scenario's ontstaan door wat toevalligerwijs in mijn dialogen gebeurt' (Perrée, Vort, 2009). De schrijver moet volgens Goos vooral veel en traag kunnen nadenken. Ze laat haar werk altijd in een vroeg stadium aan haar medewerkers zien (dus ook

vrienden, die ze vertrouwt en die goed smaak hebben). Dan is het nog mogelijk om iets te veranderen en te verbeteren.

Ook tijdens het schrijven werkt Goos veel met andere mensen samen. Toen ze bv. de televisieserie *Pleidooi* schreef, die zich in een milieu van advocaten afspeelt, wist ze van de vak bijna niets. Daarom voerde ze lange gesprekken met mensen, die zich in zulke dingen oriënteren. Op dezelfde manier werkte ze ook, als ze de voorstelling *Oumi* voorbereidde; een monoloog voor een Marokkaanse acteur Nasrdin Dhar, die over zijn nog levende moeder vertelt. Goos ging niet alleen van de herinneringen en ervaringen van de speler uit. Ze maakte toen ook een tocht naar Marokko om daar met de familie een paar dagen door te brengen. Lange persoonlijke gesprekken met mensen zijn dus voor Goos vaak de basis van haar stukken. Ze wil ware verhalen vertellen, die iedereen van ons kan beleven.

Goos werkt met de theatergroep Het Toneel Speelt samen, dat kunnen we zien bv. aan stukken als *Familie* (2000), *Cloaca* (2002) en *Geschiedenis van de familie Aventier* (2007), die première in de Stadsschouwburg te Amsterdam hadden. Het laatste stuk bestaat uit vier delen, wat naar de invloed van televisie en films verwijst.

2.3.1.2. Stijl van Maria Goos

Maria Goos werd bekend als koningin van de dialoog. Haar teksten zijn levend en boeiend. ‘Ik ben geen romanschrijver. [...] Ik schrijf niet over de innerlijke mens. Mijn interesse ligt in de manier waarop mensen met elkaar omgaan. In een familie worden beleefdheidsvormen achterwege gelaten, mensen laten eerder hun slechte kant zien. Dat levert interessante stof op voor een toneelstuk’ (Perrée, Vort, 2009). Ze is dus door relaties tussen mensen gefascineerd en een groot inspiratiebron is voor haar haar eigen leven, vrienden en familie. Met opbouw van dialogen heeft ze nauwelijks problemen. Ze vergeet namelijk niet enkele belangrijke elementen, die het gesprek betrouwbaar maken: menselijke nervositeit, sympathie, gebrek aan tijd enz. ‘Dat maakt een werkelijke dialoog vaak diffuus en stoffig, maar het is wel de manier waarop veel mensen blijkbaar communiceren’ (Wijk, 2009). Een volgend belangrijk kenmerk, dat succes van haar stukken veroorzaakt, is volgens Goos, dat ze alle lelijke, obligate en directe zinnen loslaat (als ‘Hoe gaat het ermee? Ga zitten. Wil je koffie? Ik wil even met je praten. (Wijk, 2009)). Goos verandert de oorspronkelijke versie van haar dialogen bijna nooit. Ze gaat er vanuit, dat alles wat ze zich kan voorstellen, kan er ook gebeuren, dus is het geloofwaardig.

Ze interesseert zich voor alle manieren waarop een antwoord in verschillende interpretaties kan klinken. ‘Je kunt een heel universum oproepen met de manier waarop iemand vier keer achter elkaar alleen maar reageert met “oh”’ (Breejen, Het Parool, 2008). In haar teksten vinden we dus vaak uitroepen, die op verschillende wijze geïnterpreteerd kunnen worden.

2.3.1.3. Personages van Maria Goos

Personages van Maria Goos zijn geestige en intelligente mensen, maar hun gedrag is soms verrassend. Volgens Goos zijn mensen vooral door hun omgeving beïnvloed en dat geldt ook voor haar personages. Die zijn meestal door familiebanden verbonden, het gaat dus om mensen die zich al lang kennen en veel over elkaar weten. Een drama binnen een gezin maakt ook mogelijk, dat de figuren zich tegen elkaar openhartig en eerlijk gedragen. ‘De conflicten in mijn stukken ontstaan tussen mensen die het beste met elkaar voorhebben, totdat hun belangen tegenstrijdig worden. Dan kiezen ze toch voor zichzelf. Waar ik goed in ben, is laten zien dat dat niet uit kwaadaardigheid is, maar uit onvermogen’ (Stoel, 2007). Haar personages zijn dus niet zwart-wit. Met iedereen kunnen we sympathiseren, elke persoon kunnen we begrijpen en in enkele opzichten met hem het eens zijn.

2.3.2. TONEELSCHRIJFSTER MARIA GOOS

Hoewel Maria Goos opleiding voor toneel docent en regisseur heeft gevolgd, wijdt ze zich vooral aan het schrijven van toneelstukken en tv-series- en filmscenario’s. De jaren negentig waren voor Maria Goos heel succesvol. Haar series *Pleidooi* (over een advocatenkantoor) en *Oud Geld* (over een rijke bankiersfamilie) werden op televisie uitgezonden en kregen positieve reactie niet alleen onder het publiek maar ontvingen ook veel prijzen.

Hoewel ze door haar televisiescenario’s heel bekend en succesvol werd, ligt haar hart volgens haar vooral bij toneel. Maria Goos werd met veel prijzen bekroond. In 2005 kreeg ze de Gouden Ganzeveer voor haar hele oeuvre en in 2008 de Edmund Hustinxprijs. In 2011 ontving ze de Breda Oeuvreprijs (vanwege haar grote bijdrage aan de artistieke en culturele uitstraling van de stad).

2.3.2.1. *Cloaca*

Cloaca is een toneelstuk over vier vrienden, dat Maria Goos voor Het Toneel Speelt heeft geschreven. De première van dit stuk vond plaats in oktober 2004 in Stadsschouwburg Amsterdam. De regisseur van deze encenering was Willem van de Sande Bakhuyzen.

Het stuk gaat over vier vrienden, mannen, veertigers, die zich al vanaf de middelbare school kenden en die ze door een geheimzinnige begroeting ‘cloaca’ zijn verbonden. Iedereen van ze heeft nu zijn eigen positie, leeft een beetje in een andere wereld en heeft andere prioriteiten in zijn leven. Als hun levenswegen opeens bij elkaar komen, realiseren ze zich hoe ver hun jeugdidealen zijn verdwenen.

Cloaca is in het algemeen een heel geliefd stuk, dat al meermaals vertaald werd o.a. naar het Engels, Duits, Spaans en nu nieuw ook naar het Tsjechisch. *Cloaca* werd ook in regie van Kevin Spacey in Londen in Old Vic Theater opgevoerd. Helaas werd deze encenering niet zo goed door de critici aangekomen als die Nederlandse.

Cloaca werd door de regisseur Van de Sande Bakhuyzen verfilmd, die ook de encenering voorbereidde. De film heeft dan de prijs het Gouden Beeld gekregen voor de beste televisiedrama en de Prix Europa.

2.3.2.1.1. *Cloaca: mijn toekomst boven de jouwe*

Pieter heeft een groot probleem in zijn werk. Als stadsambtenaar cultuur heeft hij regelmatig van de overheid als verjaardag cadeau een oude schilderij na eigen keuze van het depot gekregen (dat daar alleen onbenut ligt). De schilderijen blijken maar na een tijd heel duur te zijn (bijna drie miljoenen euro) en Pieter wordt dus verplicht alles terug te geven. Het probleem zit dan erin, dat hij al wegens financiële nut gedwongen werd vier van acht kostbare werken te verkopen. Hij zoekt dus hulp bij zijn vrienden. Joep, die binnenkort minister zal worden, heeft goede connecties. Tom, die rechten heeft afgestudeerd en ook als advocaat een tijdje heeft gewerkt, kan hem misschien ook helpen.

Bij Pieter komt Joep op bezoek. In een slechte staat (bloedende neus) en met een koffer vertelt hij over zijn ‘kuthuwelijk’ met Conny, over hun ruzie en hoe het alles bij ze thuis mis gaat. Joep zal binnenkort minister genoemd worden, dus komen deze omstandigheden helemaal

niet van pas en bovendien, hoewel hij zich misschien niet zo gedraagt, houdt hij heel veel van zijn vrouw en zijn kinderen.

Op Joeps verzoek komt dan bij Pieter op bezoek ook Tom die vroeger advocaat was geweest, voordat hij drugsverslaafd en alcoholist werd en in een gekkenhuis eindigde. Nu probeert hij weer in de wereld normaal te doen en gebruikt al zijn vaardigheden om de situatie van Pieter te analyseren en een oplossing te vinden.

Het vierde personage is Maarten, een succesvol toneelregisseur van controversiële stukken, die net van een repetitie van zijn nieuwe voorstelling komt. Vier oude vrienden zijn opeens weer na een lange tijd samen. Het probleem van Peter wordt een beetje vergeten. Allemaal praten over hun leven en dus ook over hun mislukken. Allemaal proberen tegelijkertijd zelfbewuste en zorgeloze indruk te maken.

Pieters probleem wordt echter niet opgelost. Joep kan hem eindelijk niet helpen, omdat het zijn toekomstige carrière kan bedreigen (hij wordt minister van cultuur). Ook de loyaliteit van Tom wordt gebroken en hij is na het gebruik van cocaïne niet in staat met Pieter te blijven en hem te ondersteunen. Net zo als Joep loopt dus ook Tom liever weg. De enige die blijft is dus Maarten, die Pieter de harde waarheid moet vertellen. Als Pieter de hele situatie begrijpt, ziet hij de enige oplossing in een scheermesje.

2.3.2.1.2. *Cloaca*: midlifecrisis en vervlogen vriendschap

Wat gebeurt er met een vriendschap als het om carrière gaat en de toekomst van de individu's wordt bedreigd? *Cloaca* is een tragikomische stuk over vier vrienden, mannen met de crisis van de middelbare leeftijd, over hun prioriteiten en over het streven hun leven nog een beetje in orde te brengen.

Geen van de personages is met zijn leven tevreden. Pieter, een afgestudeerde kunsthistoricus, die een ondergeschikte werkt doet, verwacht eigenlijk niet veel. Hij is homoseksueel, heeft moeite een partner te vinden, leeft in zijn grote woning alleen en heeft zich allang teruggetrokken. Maar de schuld van de schilderijen en de onrechtvaardigheid van het lot is te veel voor zijn emotioneel karakter. En als nog zijn vrienden hem weigeren te helpen, beëindigt hij zijn verhaal met zelfmoord. Is dood een oplossing van een mislukte leven? Kennelijk wel.

Joeps gezin is in puin. Hij is niet in staat zijn gevoelens te uiten, vergeet de verjaardag van zijn dochter (hoewel hijzelf alleen vijf dagen later jarig is) en hij heeft een vriendin bij. Hij gedraagt zich in het algemeen verschrikkelijk tegen zijn gezin, hoewel hij heel veel van zijn vrouw houdt. De politiek heeft van hem een koude, gevoelloze en egoïstische man gemaakt, die alles zijn carrière en vooruitgang ondergeschikt maakt. Joep voelt zich tegelijkertijd ook heel eenzaam en verloren. Deze kant van zijn karakter kunnen we zien, als hij verlaten op zijn verjaardag met het enige cadeau van zijn vrienden blijft – met een call-girl. In plaats van met haar naar bed te gaan, begint Joep met haar over persoonlijke dingen te praten. Zijn emotioneel monoloog wordt af en toe met de Russische woorden van het meisje onderbroken, die zeker geen Nederlands verstaat.

Ook Tom heeft in zijn leven geen zekerheid meer. Een intelligent man, die zowel psychologie, kunstgeschiedenis als ook rechten heeft afgestudeerd, heeft nooit het doel van zijn leven gevonden. Wegens het gebruik van drugs, alcohol en wegens zijn psychische ziekte verblijft hij dan een tijdje in een gekkenhuis. Op een moment wekt Tom een indruk van een energieke, enthousiaste en te hartelijke jongen die bijna niet te volgen is. Dan wordt hij gevoelig, depressief en helemaal verloren. Hij zegt zelf, dat in hem twee persoonlijkheden zijn, die niet altijd met elkaar overweg kunnen.

Maarten lijkt heel zelfbewust te zijn, maar zoals we te weten komen heeft ook hij veel persoonlijke problemen. Hij is zich niet zo zeker meer met dat wat hij doet, met de voorstellingen die hij regisseert, en wat voor hem misschien nog erger is (maar wat ook met de vorige samenhangt), heeft hij problemen met zijn mannelijkheid – is gedeeltelijk impotent (dus misschien ook artistiek impotent?). Voor iemand die vroeger als groot verleider bekend was en die altijd door mooie actrices omringd was is het een pijnlijke positie. Zijn wankelbaar mannelijkheid verschuilt hij dan achter een brutaal en agressief gedrag. In zijn nieuwe voorstelling is ook de dochter van Joep in een rol bezet, wat conflicten tussen Maarten en Joep brengt. Nog erger wordt het, als Maarten toegeeft, dat Joeps dochter Laura in zijn stuk naakt speelt (en bovendien met hem een ‘lichamelijke’ relatie heeft). Maarten voelt zich onzeker, vol van twijfels en eenzaam. De onzekerheid van zijn leven spiegelt in zijn werken. Is het alles nog de moeite waard?

De vier personages van dit stuk zijn oude kennissen. Het is maar niet zo veel duidelijk of ze nog echt vrienden zijn, of eerder alleen bekenden van middelbare school die graag naar oude tijden herinneren. Ze kunnen elkaar namelijk niet meer vertrouwen en op elkaar rekenen. Hun

eigen leven en eigen ambities zijn voor ze het belangrijkste. Allemaal tonen wel hun solidariteit met Pieter, maar als het tot echte daden komt, blijft iedereen stil en loopt liever weg. Zo komen de personages een verraad tegen. En vrienden verraden elkaar toch niet. Trouw lijkt opeens geen echte waarde te zijn. Waartoe leidt Pieters trouw aan zijn baan, aan zijn vrienden, als hem, wanneer hij in nood is, geen helpende hand wordt aangeboden?

Het stuk bespreekt de thematiek van mensen die het gevoel van verlies in zijn leven hebben. Op welke manier kan je met je ongelukken en tegenslagen afrekenen?

2.3.2.2. *Familie*

Familie is een tragikomedie over menselijke relaties binnen een gezin. Over frustraties van ouders waaraan die kinderen tot hun volwassenheid kunnen leiden. Maria Goos heeft dit toneelstuk in 1999 geschreven en in hetzelfde jaar werd het ook door de theatergroep Het Toneel Speelt en de regisseur Willem van de Sande Bakhuyzen opgevoerd.

Ook dit toneelstuk van Maria Goos was verfilmd (weer onder regie van Willem van de Sande Bakhuyzen). De film kreeg de prijs het Gouden Kalf voor beste televisiedrama en de Prijs van de Nederlandse Filmkritiek op het Nederlandse Film Festival 2001 in Utrecht.

2.3.2.2.1. *Familie: moeder, ga alsjeblieft snel dood!*

Jan heeft zijn kinderen voor een chalet in Zwitserland uitgenodigd om daar samen een paar dagen door te brengen. Zijn vrouw Els heeft namelijk kanker, en daarom zal ze al niet lang leven. Het gezelschap bestaat uit dochter Bibi en haar man Von, uit de zoon Nico en zijn vrouw Sandra en uit de twee ouderen Jan en Els. Het is al na een paar minuten duidelijk dat gezamenlijk een week door te brengen voor deze groep mensen geen gezelligheid zal brengen.

Als Jan en Els boodschappen gaan halen, worden ze door Nico en Von geholpen. Ze blijven in een plaatselijke kroeg, waar ze langzamerhand dronken, en dus ook eerlijker worden. Hier begint het verhaal over mislukte relaties, die de betrokkene tussen elkaar hebben. Niets blijkt dan in orde te zijn. Overal zitten verborgen problemen, geheimen en ongezegde verwijten die nu aan het licht komen.

Zo komen we te weten dat Nico zich zijn hele leven onbemind voelt. ‘Waarom haat je me?’ (Goos, 2002, p. 50), vraagt hij zijn moeder en begrijpt het niet. Zijn jeugd was rijk, vol van

alles, behalve liefde. Hij verwijt zijn moeder dat ze gevoelloos en koud is. Dat ze nooit gelukkig was en zich nooit gelukkig liet maken. Hij vindt het heel erg dat ze zich nooit lief en aardig tegen anderen heeft gedragen.

Daartoe komt Bibi, die haar moeder verdedigt. Ze ziet Els als een slachtoffer van een verschrikkelijke ziekte. Bovendien weten allemaal behalve Els, dat Jan iets met zijn secretaresse Jenny Bleek (veel jaren geleden) had. Bibi dwingt haar vader voor Els alles toe te geven en voor haar heengaan zo in hun relatie alles schoon te maken. Het geheim wordt uiteindelijk door Nico verraden, omdat hij eenvoudig niet meer kan. Els vindt maar zo'n verre historie niet zo erg. Na overdrevene conflicten, ruzie's en verwijten van alle kanten zegt dan Nico tegen Els dat de beste zal zijn als ze zo vroeg mogelijk dood gaat. En hij is zeker niet de enige, die zo'n wens heeft.

Onder vier ogen vertelt dan Els Jan, dat ze al eigenlijk weet, dat de experimentele kuur, die ze heeft ondergaan, aan haar heeft gewerkt en dat ze misschien nog tien jaar zal leven. Dat alles maakt Jan heel kwaad, hoewel hij tot nu toe alles rustig verdraagt. Hij kan haar nooit vergeven, dat ze over zo'n belangrijk ding heeft gezwegen en daarmee alle leden van haar familie heeft bedrogen. Boos en radeloos belt hij Jenny op (met wie hij kennelijk nog steeds een relatie houdt) om bij haar troost te vinden. Dit telefoongesprek hoorde echter toevallig ook zijn vrouw, die dan wandelen gaat. Alleen. Twee dagen later wordt ze in een ravijn gevonden. De moeder is dood en haar kinderen komen nooit alle omstandigheden te weten.

2.3.2.2.2. *Familie: slechte moeder of slechte zoon?*

Goos beschouwt een familie als omgeving waar je alles zonder overbodige beleefdheid kan zeggen. Dat komt ook in haar stuk *Familie* voor. De personages spreken met elkaar direct en als je erbij nog alcohol, extreme situatie en zenuwsloping toevoegt, zijn ze helemaal niet bang alles wat ze erg vinden te zeggen. Aan de andere kant worden de familieleden heel kwetsbaar voor elkaar. Dat leidt tot de thematiek, die de familiebanden betreft. De karakters die zich op dit Zwitserse chalet bevinden, zouden nooit vrijwillig samen skivakantie doorbrengen, als ze samen geen familie vormen. De personages vinden elkaar onsympathiek en vervelend. Goos tekent een familie uit, die uit personen bestaat, die van elkaar helemaal niet houden. De enige wat ze verbindt is de status van de familie. Daarom beschrijft ze ook dit stuk als meedogenloos. Tegelijkertijd bewerkt Goos deze droevige

thematiek met overzicht en humor. Het publiek lacht dan om de cynische toon en de komieke onmogelijkheid van communicatie.

Goos probeert ook te laten zien hoe moeilijk het is, eigen kinderen en een eigen gezin te hebben, en niet de relatie met je ouders te vernietigen. Dus eigen leven te leiden en steeds de oude familiebanden te onderhouden. Nico is op deze manier gesplitst als zoon en vader-echtgenoot. Sandra belt steeds haar kinderen om ze te controleren en om te weten komen of ze zich thuis braaf gedragen. Een overdreven zorgzame moeder, zou je zeggen. De jongens bellen dan om hulp omdat ze in voorarrest zitten wegens een inbraak in het huis van hun grootouders. Sandra had dus gelijk (misschien de moederinstinct?). Hoewel Nico van zijn lieve vrouw en kinderen houdt is hij eigenlijk niet tevreden. Misschien draagt hij een trauma van zijn ongelukkige jeugd zodat hij niet in staat is zich gelukkig in een gezin te voelen. Hij beschuldigt zijn moeder van egocentrisme, zegt haar dat ze liever dood zal gaan en als ze overlijdt heeft hij eigenlijk geen verwijten.

Nico probeert met de hulp van zijn werk als accountant een structuur en zekerheid in zijn leven te vinden. Hij wordt een 'systeemmanetje' genoemd. Onverwacht wordt hij bevriend met de bohemien echtgenote van haar zus Von, bij wie hij misschien overzicht kan ontwikkelen.

Veel personages die we in dit stuk tegenkomen zijn dominant en daarom botsen hun karakters voortdurend tegen elkaar. Els is een egoïstische vrouw, die noch haar kinderen noch haar ernstige ziekte hebben veranderd. Haar zoon Nico, vindt ze een slechte zoon, zoon die ze nooit wilde hebben. Het huwelijk van Bibi is kinderloos en misschien ook daarom heeft Bibi zo grote behoefte zich met andermans problemen te bemoeien en overal haar neus in te steken. Sandra is babbelachtig, ze wil op alles een commentaar leveren en over alles haar mening zeggen. De mannelijke personages zijn meer bescheiden, misschien ook omdat ze zo dominante vrouwen hebben. Maar als ze echt boos worden is het voor ze geen probleem hun mening te uiten. Vooral als ze zich ervoor met alcohol versterken of als ze zich bedreigd voelen. Nico beschuldigt zijn moeder van alles. Von, een mislukte schrijver en alcoholist, sluit aan Nico toe, wanneer Els zijn werk uitlecht. Jan die als de enige de hele tijd rustig probeert te blijven, en die dat alles alleen met de beste bedoeling heeft georganiseerd, geeft eerst op als zijn hele plan in puin loopt. Hij barst wel van woede uit, als Els tegen hem zegt, dat ze nog tien jaar zal leven. 'Verschrikkelijk egoïstisch rotwijf [...] Jij blijft doorjennen en zuigen en treiteren en het bloed onder ieders nagels vandaan halen...' (Goos, 1999, p. 103).

Vooral Jan (maar in enkele momenten wel ook andere personages) streeft krampachtig om iets te behouden wat al lang uiteengevallen is. Jan wil nog een paar mooie herinneringen en gezamenlijke belevenissen maken, wat hellaas neit mogelijk is. Deze familie was namelijk nooit een plaats van vertrouwen, liefde en troost. En na zo veel jaren kan je er al niets meer mee doen.

Els: Alles moet blijven zoals het was hè, Nico?

Nico: Nee mama. Alles moet blijven zoals het nooit geweest is. (Goos, 1999, p. 51)

Goos raakt hier ook de thematiek van dood aan. Na twee jaar verzoenen met zekere dood aan kanker krijgt Els informatie, dat ze misschien nog tien jaar zal leven. Daardoor wordt absoluut alles veranderd. Els is namelijk niet zeker of ze voorbereid is opnieuw te leven. 'Het is heel erg wennen om weer te leven' (Goos, 1999, p. 102). Er zijn dus verschillende redenen om een zelfmoord te plegen. Volgens Von kan het als een collectieve schuld beschouwd zijn. Maar de anderen weten niet, dat Jan, de enige die van haar houdt, een relatie met iemand anders nog steeds houdt. Els weet wel dat bijna iedereen wil dat ze dood gaat. Dus was er nog een reden om te leven?

2.3.2.3. *Smoeder*

Smoeder is een vertelvoorstelling, die Maria Goos voor zichzelf en de acteur Marcel Musters heeft geschreven. Maria Goos staat in deze voorstelling voor het eerst voor het publiek als actrice. Het gaat om herinneringen aan hun overleden Brabantse moeders (smoeder betekent 'mijn moeder' in het Brabants). De première van *Smoeder* was in oktober 2004. Eerst zou de voorstelling alleen vijftien keer gespeeld worden, maar uiteindelijk steeg het cijfer tot een honderd reprises.

De allerlaatste voorstelling van *Smoeder*, in november, 2008 werd opgenomen en (door regisseur Michiel van Erp) werd er een televisiefilm van gemaakt.

Maria Goos zegt: 'Ik denk niet dat ik ooit nog zelf ga spelen. Maar dit moest. Niemand anders kon het verhaal van mijn moeder vertellen. Dus het moest' (Goos, 2009).

2.3.2.3.1. *Smoeder*: herinneringen aan moeder

Smoeder is een specifieke voorstelling. Maria Goos schreef dit stuk als een herdenking aan haar zeventien jaar geleden gestorven moeder. Inspiratie was voor haar een acteur en haar vriend Marcel Musters, die gelijke kindsheid en jeugd als ze had. Allebei groeiden in een vaderloos Brabants gezin op en allebei hadden met hun moeders een heel nauwe relatie. Allebei voelden zich een beetje verantwoordelijk voor het geluk van hun moeders. Het was dus voor ze moeilijk met hun dood af te rekenen. In deze tekst verzamelen ze alle herinneringen aan hun moeders en alle belangrijke momenten en dat alles brachten ze voor het publiek naar voren. De hele voorstelling is vol van liefde, respect en dankbaarheid. Het is een soort ode aan moeder.

De inhoud van dit stuk is eigenlijk heel persoonlijk. Maria Goos streeft niet naar een objectief blik op moeders in het algemeen. Ze probeert de herinneringen vanaf een bepaald invalshoek te beschrijven en licht op deze manier ook haar leven toe. Zo blijkt het ook dat de moeder-kind relatie niet altijd ideaal is. Moeder van Goos wilde bv. er niets over horen dat haar dochter naar het theater wilde. Ze ‘vergat’ haar dus wakker te maken toen Maria Goos haar toelatingsexamen moest halen.

De acteurs spelen in dit stuk zichzelf. Als twee oude vrienden zitten ze aan tafel op het toneel, praten ze over hun moeders en op deze manier tekenen ze hun karakter. Dankzij het nauwe verband tussen moeder en kind, dankzij veel kleinigheden, die niet vergeten werden, klinken enkele verhalen echt bijzonder en uniek. In de loop van de voorstelling veranderen dochter Maria en zoon Marcel af en toe hun stemmen en doen hun moeders na. Ze spelen de moeder Goos en de moeder Musters, die nu met elkaar in hun dialect praten, hoewel ze nooit elkaar hebben ontmoet. De moeders vertellen hun levensverhaal vanaf hun perspectief, ze praten over hun dood en over de voorstelling zelf. Aan het eind van het verhaal overleggen ze, of het echt nuttig was deze voorstelling te maken. Het gaat toch alleen over twee oude vrouwen en hun dood.

Maria *als mevr. Goos*:

Wist u dat? Dat ze een voorstelling over ons zouden maken? [...]

Dus ze vinden ons wel de moeite waard.

Marcel *als mevr. Musters*:

Ja, dat zal dan wel.

(Goos, 2004, p. 8)

‘Ondanks allerlei tegenslagen konden onze moeders uit de grond van hun hart zeggen dat ze het zo goed hadden. Maar of ze gelukkig waren? Dat hebben we ze niet durven vragen. Tijdens het maken van dit stuk beseften we ook hoezeer dat iets is van onze generatie: geluk.’ (Austin, 2004). Goos beweert dat het woord tevredenheid vandaag niet zo waardig is als vroeger. Vandaag streven allemaal vooral om echt blij en gelukkig zijn wat mensen paradoxaal ongelukkig maakt. Ze kunnen niet genieten van dat, wat ze hebben en willen altijd iets meer bereiken.

Het is duidelijk dat hoe Goos hoe Musters met hun moeders een extreem sterke band hadden. Daardoor werden hun verhalen ook zo indrukwekkend. Ze vergaten niet ook hun vaders te herdenken, hoewel ze eigenlijk niet veel tijd met ze hadden doorgebracht (vaders van allebei zijn gestorven, toen ze nog klein waren). Marcel Musters vertelt, hoe de voorstelling zijn eigen blik op zijn gezin heeft veranderd: ‘Als je ouders geen goed huwelijk hebben, kies je als kind partij voor een van hen. Ik koos voor mijn moeder. [...] Nu zijn ze allebei overleden en kan ik er van een afstandje naar kijken, zonder partij te kiezen. Ik heb een heel ander beeld gekregen van die man en dat is prettig’ (Austin, 2004).

2.3.3. THEMATIEK VAN MARIA GOOS

Op grond van geanalyseerde teksten is het duidelijk dat de verhalen van Goos zich vaak in een familie- of vriendenkring afspelen. Ook haar thematiek is dus met deze omgeving verbonden. Goos bewerkt altijd actuele en populaire thema’s.

2.3.3.1. Thematische overeenkomsten in besprokene stukken

De terugkerende thema’s van Maria Goos zijn de volgende:

- Familie (verbondenheid of integendeel vervreemding van familieden)
- Nadruk op moeder-kind relatie
- Ziektes en dood
- Liefde tot ouders, vriendschap (relaties die sterker lijken te zijn dan lichamelijke liefde, maar ook niet eeuwig duren)

- Ouder worden en veranderen van de manier waarop we naar de wereld en ons leven kijken
- Neiging om koppig aan oude idealen en illusies vast te zitten

2.3.3.2. Overeenkomsten wat de stijl en de vorm van het werk van Maria Goos betreft

De vroegere werken van Maria Goos zijn bedoeld voor een kleinere groep mensen. Meestal is er geen hoofdpersonage, alle rollen zijn belangrijk. Na de jaar 2000 vinden we bij Goos ook teksten die speciaal voor een of twee acteurs geschreven zijn (vaak gebaseerd op hun eigen ervaringen en herinneringen). De teksten van Goos zijn boeiend en indrukwekkend. ‘Ze herstelt een theatraal element in ere dat in het moderne theater nauwelijks meer serieus wordt ingezet: een plot met verrassende wendingen’ (Jagt, 2003).

Goos gebruikt geen te ingewikkelde taal. Als meester van dialogen vormt ze vloeiende gesprekken van korte zinnen, soms ook uitroepen. Personages in haar teksten zeggen vaak niet dat, wat ze echt denken. Ze zeggen dat alleen maar zo ongeveer, zoals het ook volgens Goos in de werkelijkheid gebeurt. Wat belangrijk en in de jaren negentig helemaal niet vanzelfsprekend is: ‘welke vreemde uitspraken de personages ook doen, ze zijn altijd te volgen’ (Jagt, 2003). Het gaat dus niet om een absurd theater, hoewel de personages vaak niet op elkaar reageren. Er ontstaan wel veel losse eindjes en onbeantwoorde vragen in hun gesprekken, maar het leidt niet tot vervreemding. ‘Het is ook geen demonstratie van non-communicatie. [...] Zijn aandacht wordt simpelweg getrokken door iets anders’ (Jagt, 2003). De personages proberen maar altijd elkaar te begrijpen. Het lukt niet altijd, maar er zijn wel pogingen.

Wat de vorm van haar stukken betreft zien we aan enkele teksten de invloed van televisie. In werken van Maria Goos vinden we meer toneelaanwijzingen dan bij andere auteurs van de jaren negentig. Verder is voor haar typerend snelle verandering van scènes en gedetailleerde beschrijvingen die alles boeiender maken. Het lijkt dus op een snelle filmmontage. De stukken van Maria Goos bestaan vooral uit gesprekken. Bijna nooit vinden we bij haar een lange monoloog. Goos streeft naar zo veel mogelijk natuurlijk beeld van de werkelijkheid en daarom vermindert ze ook het gebruik van monologen. Als bij haar op het toneel alleen een acteur staat, heeft hij de rol van een verteller, die aan het publiek zijn verhaal wil presenteren.

Bij deze gevallen wordt dus het publiek bij de spel betrokken, aangesproken en wordt op deze manier een deel van de voorstelling.

2.3.3.3. Andere toneelstukken van Maria Goos

Zoals ik al vermeld heb, schrijft Maria Goos niet alleen teksten voor toneel maar ook voor televisieseries en films. In haar bekendste series *Pleedooi* en *Oud Geld* draait de handeling rond een gesloten kring – een groep advocaten en een familie van een rijke bankier.

Enkele van haar succesvolle toneelstukken werden als basis van een film gebruikt (soms met verandering van een paar elementen). Andere scenario's heeft ze speciaal voor film geschreven (bv. *Vreemd bloed* of *DOEK!*).

Een specifiek toneelstuk van Goos is ook *Oumi*, een tekst geschreven in 2011 voor de Marokkaanse acteur Nasrdin Dhar. Met Dhar heeft zich Goos bij het werken aan *Geschiedenis van de familie Aventier* ontmoet. Speciaal voor hem heeft ze dan een stuk over zijn moeder geschreven (oumi betekent moeder in het Marokkaans). Dit stuk licht een beetje ook de Marokkaanse cultuur toe. We zien hier zekere overeenkomsten met haar vorige stuk *Smoeder*, die over haar eigen (maar al overleden) moeder ging.

2.3.4. MARIA GOOS: CONCLUSIE

Mara Goos werkt veel met de groep Het Toneel Speelt samen en voor die schrijft ze ook bijna al haar toneelstukken o.a. *Cloaca* en *Familie*. *Smoeder* is een bijzonder toneelstuk die ze voor zichzelf en voor de acteur Marcel Musters heeft geschreven.

Cloaca werd officieel als boek uitgegeven (maar ik heb het in de vorm van programma tekstboek heb gelezen). *Familie* werd niet officieel uitgegeven maar van allebei stukken werd een film gemaakt. Ook *Smoeder* werd als televisiefilm op DVD opgenomen, anders werd deze tekst ook niet officieel uitgegeven.

Goos interesseert vooral persoonlijke problemen en verhalen, die zich tussen vrienden of in een familie afspelen. Bij haar is de thematiek dus ook vooral op individu's en hun verhalen opgericht.

Ook op haar werk is de postdramatische invloed herkenbaar: er verschijnt o.a. simultaneïtet van handelingen (twee gesprekken tegelijkertijd in *Cloaca* en ook in *Familie*), thema's als

ziekte en zelfmoord (Els in *Familie*, Pieter in *Cloaca*), problematische communicatie en herhaling. Aan de andere kant zijn haar stukken, denk ik, te gevoelig om ze postdramatisch te kunnen genoemd worden. Bovendien is er vaak in haar stukken een plot en een interessante wending te vinden. Zoals ik al heb vermeld is *Smoeder* een bijzonder stuk dat eigenlijk bijna geen kenmerken van het postdramatische theater draagt. *Smoeder* is persoonlijk en vol van emoties. We vinden hier geen sporen van geweld, seksualiteit of naturalisme.

Ik kan dus deze schrijfster niet als een postdramatische auteur aangeven. Goos werkt op een vernieuwende manier, ze neemt als basis van haar stukken verschillende interviews, gesprekken met bepaalde mensen en hun verhalen en ervaringen. Dit fenomeen noemt ook Krans in haar boek als een kenmerk van het Nederlandse toneel van de jaren negentig.

2.4. GERARDJAN RIJNDERS

Gerardjan Rijnders (geboren 1949 in Delft) studeerde na zijn middelbare school de regieopleiding aan de Toneelschool te Amsterdam en tegelijkertijd ook Rechten aan de Universiteit van Amsterdam. Beide opleidingen heeft hij afgerond. Zijn eerste stuk heeft Rijnders in 1974 bij toneelgroep Baal geregisseerd, waar hij ook als regie-assistent van Fritz Matquardt werkte.

In 1975 werd Rijnders een van vijf regisseurs die met een nieuwe, jonge theatergroep Fact samenwerkten. Verder heeft hij stukken bij De Nieuwe Komodie, Projekttheater en Toneelschuur geregisseerd. Van 1977 tot 1985 volgde een voor Rijnders succesvolle periode, wanneer hij artistiek leider van toneelgroep Globe werd. Van 1987 tot 2000 steeg zijn succes nog meer, hij was toen artistiek leider van een nieuw gezelschap Toneelgroep Amsterdam, dat zowel klassieke als ook moderne stukken in zijn repertoire had. Hij regisseerde ook bij het Deutsches Theater en bij Schauspiel Bonn.

Gerardjan Rijnders is niet alleen regisseur maar ook auteur van een aantal toneelstukken en soms ook acteur. Sinds 2000 is Rijnders free lance theatermaker, omdat hij geen lid van een theatergezelschap meer wil zijn. Hij werkt(e) wel met o.a. Toneelgroep Amsterdam, Het Nationale Toneel, Het Zuidelijk Toneel, Het Rotheater, Het Zuidelijk Toneel, De Mug met de Gouden tand/VPRO, Toneelgroep De Appel, Suver Nuver, Carver, Wunderbaum, De Warme Winkel en Dood Paard samen.

2.4.1. SCHRIJVER GERARDJAN RIJNDERS

Gerardjan Rijnders is vooral bekend als toneelregisseur, maar bovendien heeft hij ook veel toneelstukken geschreven. Daarmee is hij begonnen, omdat hij een behoefte voelde om iets uit te drukken, wat nog nooit op het toneel te zien was. '[...] and I started to write because there was a need for material in Dutch. It didn't come from "real" writers who wrote a theatre piece now and then next to their novels, because they wrote plays based on Tchekhov or Ibsen. Because what I had to say was very Dutch, I started to do it myself' (Anthonissen, 1996).

Rijnders als schrijver gebruikt vaak de methode van ontlening. Hij geeft dat ook openbaar toe. ‘Maar Shakespeare jatte ook alles. Iedereen jat, behalve Ibsen, maar die jatte uit het dagelijks leven’ (Rijghard, 2000). Toch vindt hij dat het jatten niet het wezenlijke van zijn werken is. Volgens Rijnders ligt het werkt van de schrijver in het structureren van de tekst. Schrijver ordent volgens Rijnders niet de werkelijkheid, maar verschillende teksten. Daaruit ontstaat zijn manier van werken: het montagetheater. Hij plukt verschillende tekstfragmenten van verschillende afkomst en bewerkt daar een nieuwe eenheid van. Dat vergelijkt hij metaforisch met schakelen van een na een andere televisiekanaal. ‘De theaterbezoeker blijft immers hetzelfde als de verveelde televisiekijker die de hele avond kanaalzwemt’ (Bots, 1999).

Rijnders is constant bezig met schrijven. Hij schrijft dialogen of observaties op, die hij later in een toneelstuk kan gebruiken. De teksten schrijft hij in zijn schriften en alleen tijd tot tijd worden ze op computer gezet. Hij gebruikt vaak gesprekken die hij bv. op straat hoort. Dat doet hij graag, omdat er dingen zijn die je niet kan verzinnen. Hij probeert alles te onthouden zonder dat op te nemen.

Hoewel de werken van Rijnders vol van misdaden en geweld zijn, beweert hij dat hij geen cynicus, maar een romanticus is. ‘Er is geen toneelschrijver ter wereld die zo vaak “Ik hou van jou” heeft gebruikt’ (Rijghard, 2000). Dat is misschien waar, maar volgens mij, verlaagt hij met het frequente gebruik de waarde van deze uitdrukking, zodat er alleen lege woorden van blijven.

Gerardjan Rijnders heeft thuis ook al een aantal prijzen. In 1977 heeft hij de Albert van Dalsumprijs voor zijn stuk *Schreber* gewonnen, dezelfde prijs heeft hij ook voor stukken *Bakeliet*, *De Caracal* en *De Hoeksteen* uit de jaar 1988. In 2000 kwam de prijs voor hun tekst *De Cid*. Voor zijn gehele oeuvre heeft hij in 2001 de Herman de Vries prijs en in 2003 de Theaterprijs in het kader van Prins Bernhard Cultuurfonds ontvangen.

2.4.1.1. Manier van werken van Gerardjan Rijnders

Gerardjan Rijnders is toneelschrijver en regisseur, hij regisseert dus ook zijn eigen stukken. Meestal neemt hij meer afstand tot zijn acteurs: persoonlijk en ook wat de ruimte betreft (bv. in een repetitielokaal). Aan de andere kant laat hij zich door de acteurs vaak inspireren. Hij voert gesprekken met ze, die hij opneemt en later in zijn montagevoorstellingen gebruikt.

Een tekst betekent voor Rijnders alleen een onderdeel, een element van de hele encenering. Hier spiegelt zich heel duidelijk de postdramatische visie van het theater. ‘De tekst is in zijn opvatting niet meer dan een instrument, een middel om de voorstelling te laten gebeuren’ (Rossen, 1992, p. 56). Enkele van zijn stukken schrijft Rijnders in een slapeloze nacht. Vaak weet hij ervoor niet, hoe het op het toneel eruit zal zien. ‘Als ik de teksten heb, ga ik structureren en ordenen. Ik ga uit van een leeg toneel. Het gaat tamelijk intuïtief’ (Beerners, 1992). De volgorde van replieken en wie eigenlijk welke zin zegt, bepaalt hij pas later. Plot vind hij niet belangrijk, met zijn eigen woorden: een onzin. In de montagetechniek gebruikt Gerardjan Rijnders heel vaak muziek en dans, omdat theater audiovisueel moet zijn.

Hoewel Rijnders ‘kleine’ stukken voor een paar personages schrijft, die niet zo grote toneelschikking vorderen, geeft hij voorkeur aan enceneringen maken voor grote zalen. Hij vindt ook belangrijk dat de traditie van het grote-zaal toneel in Nederland niet verdwijnt. In dit opzicht lijkt dus zijn werk eerder op de klassieke stukken.

Wat Rijnders nooit vergeet te opmerken: ‘Toneel moet provoceren. Veertien minuten stilte, ellenlange pauzes bij dialogen, belachelijk grote kostuums: als je dat niet doet uit angst dat men je voor provocateur gaat uitmaken, dan kom je op een grijs middle-of-the-road-toneel uit’ (Rijghard, 2000).

2.4.1.2. Taal van Gerardjan Rijnders

De taal valt in de stukken van Rijnders uit elkaar. Nauwelijks komen er in zijn teksten volledige zinnen voor. De personages praten in de vorm van uitroepen en vraagwoorden, zodat ze elkaar bijna nooit kunnen begrijpen. Ze herhalen meermaals een woord om een zin aan hem te geven, wat echter nauwelijks lukt. De taal is muzikaal, maar de woorden blijven betekenisloos, alsof het alleen om verschillende klanken gaat. Het taalgebruik van Rijnders lijkt een beetje op dit van Eugene Ionesco in zijn absurde theaterteksten. De personages voeren eigenlijk geen dialoog, het gaat eerder om twee monologen, die elkaar doordringen. En als de personages een poging maken om elkaar te snappen, wordt een vraag slecht begrepen of iets gezegd, wat liever in gedachten zou blijven. ‘Taal is blijkbaar niet meer iets wat bindt, maar iets dat scheidt’ (Rossen, 1992, p. 61). Verder is de taal van Rijnders vol van vulgarismen, scheldwoorden en seksuele versprekingen, die de obscene daden op het toneel nog benadrukken. ‘Het bestaan is niet coherent de mens is niet heilig’ (Krans, 2005, p. 17).

Naast Rijnders' taal staat de stilte, die er heel vaak wordt gebruikt. De personages zwijgen vaak en lang. Meestal wordt daardoor hun onvermogen gedrukt. Aan de andere kant beginnen enkele personages van Rijnders praten pas 'als ze niets meer te zeggen hebben' (Beerners, 1992).

De taal van Rijnders' stukken is speciaal en niet helemaal leesbaar. Het is kennelijk dat Rijnders zijn teksten echt vooral als component van de hele encenering ziet. Ze zijn helemaal niet tot lezen bestemd. Bij het lezen van de verhalen van Rijnders, is het heel moeilijk ze te begrijpen. De zin wordt pas door de encenering, door de mise-en-scène, intonatie, bewegingen en mimiek gegeven.

2.4.1.3. Stijl van Gerardjan Rijnders

Volgens Rijnders moet theater irritatie en dus ook aandacht bij het publiek wekken. Zonder verbazing heeft het toneel geen zin meer. Zijn stukken zijn dus sterk naturalistisch om het meest overtuigend te zijn. 'Het doorbreken van conventies en taboes gebeurt bij Rijnders op alle niveaus' (Bobková, 1996). Maar echt provocerende werken vol van woede heeft hij vooral vroeger gecreëerd. 'Als je jong en onervaren bent, moet je veel en wild om je heen te trappen, maar op een gegeven moment wordt dat een pose' (Laveyne, 2004), beweert Rijnders. Daarom probeert hij ook andere dingen in zijn werken gebruiken als vermenging van verschillende genres.

Rijnders wordt vaak als postmoderne kunstenaar bestempeld. Hijzelf weet eigenlijk niet wat het precies betekent. 'Het fragmentarische en de onsamenvangendheid is wel iets van deze tijd. Als je alleen al ziet hoeveel informatie ons bedreigt en bereikt' (Beerners, 1992). Hij is bekend voor zijn nieuwe vorm, het montagetheater, waar hij muziek, dans, ballet, schilderkunst, performance en populaire cultuur (radio en tv) samenvoegt. Het gaat dus om vermenging van verschillende stijlen en genres. Aan de andere kant heeft Rijnders ook nauwe verhouding tot klassieke teksten, die hij vaak als regisseur bewerkt. Bij Rijnders zien we ook het simultaantheater, wanneer twee gebeurtenissen op een moment op het toneel plaatsvinden. Hij is ook met het collagetheater bezig, waar we elementen van film, volktheater en nieuwe technologie in een stuk vinden.

In zijn werkt roept Rijnders veel vragen op die onbeantwoord blijven. Theater zou volgens Rijnders geen antwoorden geven, geen conclusies trekken en geen oplossingen aanbieden,

want dat vernietigt het verhaal. Hij wil dat mensen naar zijn stukken aandachtig luisteren en kijken om eigen mening daarover te vormen.

2.4.1.4. Personages van Gerardjan Rijnders

Er bestaan geen tevreden paren in de stukken van Rijnders. Meestal gaat het om mensen die zich niet kunnen bereiken. ‘Het verlangen van mensen naar elkaar of naar een ander is in hoge mate mijn drijfveer. Met de zekerheid dat het nooit goed komt, maar de hoop desondanks dat het goed komt’ (Rijghard, 2000). De personages zijn ongelukkig, ze zoeken naar iets, maar weten eigenlijk niet waarnaar. Ze zijn onevenwichtig, chaotisch, verloren, door de maatschappij vaak als raar beschouwd, soms misschien ook psychisch gestoord. Hun karakters zijn maar nooit dieper beschreven en verbeeld en over een psychologisch uitgetekend personage is er ook geen sprake. ‘De personages zijn pionen van de taal geworden, zijn alleen nog taal’ (Krans, 2005, p. 21).

En weer is hier de onzekerheid benadrukt en de onmogelijkheid een ‘eigen plaats’ te vinden, ergens behoren. ‘Omdat ze anders zijn, van de verkeerde kant, in het verkeerde lichaam, omdat hun hersens op verkeerde manier werken’ (Jagt, 1992). Zo gebeurt dat er eigenlijk alles in het leven van de personages verkeerd is. Dus ze proberen wanhopig de waarheid te accepteren en ermee te leven.

2.4.2. TONEELSCHRIJVER GERARDJAN RIJNDERS

Rijnders verricht in het toneel meer functies. Hij ziet het toneel als een geheel. ‘I have never seen directing, acting and writing as separate. Making theatre is everything together. This includes decoration, lighting and the make-up of the hall’ (Anthonissen, 1996).

Gerardjan Rijnders schrijft meestal stukken voor een paar personages. Hij onderzoekt relaties tussen twee (of meer) personen, hun gedrag en manier van communicatie waarbij er vaak tot misverstanden komt. Ruzies wisselen zich er met verzoenpogingen af.

De stukken van Rijnders zijn wreed. Liefde wordt vaak eerder als haat uitgedrukt en met geweld verbonden, alsof de personages helemaal niet in staat zijn van iemand te houden en hun gevoelens te uiten. Dat vernietigt misschien ook hun communicatievaardigheid. De lijn van een gesprek wordt nooit gehouden, de personages ontsnappen in hun fantasieën, ideeën wat tot een absurde dialoog voert, die niemand van het publiek kan snappen. Zo lopen

fantasie en werkelijkheid doorheen. Niemand is opeens er zeker van, of hij weet waarover het eigenlijk gaat. De toeschouwers en ook de personages zelf.

Bij Rijnders vinden we nauwelijks een plot, laat staan een conflict of catharsis. Zijn teksten bestaan uit losse zinnen, uit replieken die niet op elkaar volgen, uit overbodige pogingen om een dialoog te voeren. Rijnders als een van de studenten die aan de Aktie Tomaar deelnamen, wilde het theater veranderen en daarmee tegen alle conventies vechten. En dat is hem, volgens mij, gelukt.

2.4.2.1. *Liefhebber*

Liefhebber is een satirisch en obscene toneelstuk over het theater. Het gaat om een monoloog van een toneelcriticus, die het theater niet meer voldoende vindt om de werkelijkheid te verbeelden. Rijnders heeft deze voorstelling voor Toneelgroep Amsterdam geschreven en de première werd in maart 1992 in Theater Bellevue opgevoerd.

Liefhebber is een heel provocatieve voorstelling die bv. in Antwerpen veel heftige reacties bij toneelcritici heeft veroorzaakt. Aan de andere kant is het stuk ook geliefd, het werd namelijk naar het Duits, Spaans en Italiaans vertaald.

2.4.2.1.1. *Liefhebber*: het theater dat zonder woorden kan provoceren

Liefhebber van Rijnders is belangrijk wegens zijn thematiek. De auteur hield zich hier namelijk voor het eerst bezig met het theater zelf. Het hoofdpersonage is een toneelcriticus, die zijn werk niet meer wil doen. Hij vindt het theater niet meer interessant, alle voorstellingen die hij recent heeft gezien waren slecht, vervelend. De grote verhalen spelen zich volgens de toneelcriticus over de hele wereld af, ook naast je, maar het theater is niet meer in staat echte verhalen en interessante handelingen te laten zien. De acteurs spelen wel, maar ze creëren geen rollen meer.

Behalve de toneelcriticus, verschijnen op het toneel nog twee personages. Één daarvan is de moeder, vrouw van het hoofdpersonage. Haar rol en stijl van spel is aan de actrice achtergelaten, omdat er bijna geen toneelaanwijzingen te vinden zijn, en omdat ze bijna de hele voorstelling zwijgt (behalve een paar uitroepen: 'Pa!' en 'Peter!'). Van haar korte kreten kunnen we concluderen, dat ze zich voor haar man zorgen maakt en tegen haar zoon Peter tekeergaat. Anders kunnen we haar karakter uit de tekst alleen maar vermoeden.

Peter, de zoon, zegt de hele tijd geen enkele woord, maar hij maakt wel het hele toneelstuk erg schokkend en provocerend. In korte toneelaanwijzingen zijn namelijk zijn handelingen beschreven, die zich op de achtergrond van de monoloog van het hoofdpersonage afspelen. En het gaat niet alleen om opeten van bloemen, kapotmaken van een radio en televisie of scheten laten, er gebeuren ook grovere dingen. De zoon masturbeert op het toneel, verkracht zijn eigen moeder, wortt haar en eindelijk maakt haar dood. Aan het eind pleegt dan de zoon zelfmoord (hij snijdt met de pen zijn polsen door).

De regie is ook in handen van de auteur van dit stuk Gerardjan Rijnders en het gaat volgens de recensies om een heel realistische verwerking, misschien wel hyperrealistische. *Liefhebber* was dus zeker een heel provocatief enscenering.

Wat de vorm betreft gaat het dus om een monoloog, af en toe onderbroken met korte uitroepen van moeder (en een keer van Peter). De zinnen, die de vader gebruikt zijn kort, soms komen er woordspelletjes voor, er is geen interpunctie gebruikt. Elke zin staat op een andere regel en vaak gaat het niet om volledige zinnen. De toneelaanwijzingen zijn kort maar scheppen de grove tegenstelling tot de woorden van de vader (alsof er twee verschillende handelingen doorlopen, die maar wel op een bepaalde manier verbonden zijn).

2.4.2.1.2. *Liefhebber*: verlangen naar realiteit die je niet kan waarnemen

In dit stuk werd ontevredenheid met het hedendaagse theater tot uiting gebracht. Maar volgens Rijnders is dat niet de centrale thematiek. ‘Die tekst is geen briljante analyse van het toneel, toen of nu. Het is niet meer dan de boosheid van een beetje domme man.’ (Rijghard, 2000). Hoewel de voorstelling vol van vloeken en obscene handelingen is, zit er (hoop ik) nog iets achter. Als de criticus de sfeer in het publiek tijdens een echt goede voorstelling beschrijft, wanneer de spanning in de hele zaal heerst en allemaal tegelijkertijd ademen, komt de masturberende zoon klaar. Aan de ene kant is het zeker ontheiliging van de fantastische ogenblik dat beschreven wordt. Aan de andere kant hangt het misschien ook met de beschrijving van de sfeer samen, die toneelliefhebbers tot ‘theaterorgasme’ kan brengen. Hetzelfde gebeurt wanneer de vader over moord en zelfmoord praat en op de achtergrond moordt de zoon zijn moeder.

Volgens de theaterliefhebber gebeuren elke seconde belangrijke verhalen rond ons heen, maar we hechten daar weinig aandacht aan. Om echte verhalen te zien, gaan we naar het theater,

maar die is volgens hem al leeg. Het theater van nu is dood, het toont geen realiteit mee. Ook de televisie vindt hij realistischer dan het theater. Dat betekent voor hem dat het geen zin meer heeft zich met het theater bezig te houden. Maar gaat het wel? Ontstaat er niet een soort verslaafdheid (aan theater)?

Ook lichamelijkheid speelt in dit stuk een rol. Er verschijnen veel (vaak onsmakelijke) vergelijkingen en door het lichamelijke gedrag van Peter benadrukt zijn. De liefhebber spreekt over het verval van het theater, wat hij met porno vergelijkt.

Vader: Porno wordt ook niet gecenseerd

waarom toneel dan wel

alleen

porno is mooi

dat leeft

daar voel je iets bij

daar schrik je nog van

daar moet je om lachen

soms

(Rijnders, 1992, p. 33).

O.a. wordt er heel vaak over verschillende ziektes gesproken en de dood komt in de monoloog ook heel vaak voor. De vader zegt, dat hij liever dood gaat dan verder als toneelcriticus te werken. De moeder wordt vermoord. De zoon pleegt zelfmoord. Dat wijst ook aan het verlangen om ergens heel ver te vertrekken.

Hoewel het om een monoloog gaat, zijn er ook de andere twee aanwezige personages belangrijk. Ze benaderen de karakter van de liefhebber, en wijzen aan zijn egoïsme en onopmerkzaamheid. Hij laat zich namelijk helemaal niet storen door handelingen van zijn zoon of zijn vrouw. Opgesloten in zijn eigen wereld is hij niet in staat problemen in zijn eigen familie waar te nemen. Hij mist aan de ene kant de werkelijkheid op het toneel en aan de andere kant neemt hij helemaal niet de realiteit bij hem thuis waar. Hij reageert niet op de

2.4.2.2. *Kanker*

Kanker is een kort stuk van Rijnders uit de jaar 1996. Het is in opdracht van Vlaamse Toneelgroep Stan geschreven en de première was in september 1996 in de regie van Sara de Roo en Guy Dermul. *Kanker* wordt samen met Rijnders' stuk *Pick-Up* opgevoerd (waar ook de kanker-thematiek wordt behandeld).

Het gaat om een dialoog tussen een man en een vrouw, Jozef en Maria. Maria leidt aan kanker en allebei proberen met het feit af te rekenen.

2.4.2.2.1. *Kanker: dodelijk ziekte-zwangerschap*

Over de twee personages, Maria en Jozef, weten we bijna niets, maar waarschijnlijk zijn ze minnaars. Ze voeren een dialoog. Of beter gezegd proberen ze een dialoog te voeren. Het gaat maar eerder om aflossen van verwijten, verzoeningen, dubbelzinnigheden en misverstanden, wat wel misschien als grappige taalspel kan werken minder dan als een vloeiende, begrijpelijke tekst. 'Jozef zoekt naar orde en structuur in hun relatie, in hun gesprek. Maria daarentegen klampt zich vast aan een geur, een droom, een herinnering' (Hemelrijck, 1997). De communicatie is dus tussen deze twee bijna onmogelijk, alsof er tussen ze een barrière staat.

Kanker is een toneelstuk zonder plot, dat vooral op de taal is gebaseerd. De personages verwisselen woorden zonder elkaar te begrijpen. Maria heeft kanker, maar uit angst de dingen bij de naam noemen, noemt haar ziekte zwangerschap. Een ongewenste zwangerschap. Wat het verhaal betreft, komen we namelijk niet meer te weten, of is het van de onduidelijke en niet aansluitende dialoog moeilijk te trekken.

Het stuk kan op de toeschouwer vaak heel onduidelijk werken. Jozef en Maria spreken bv. over Thea en Peter, zonder te zeggen over wie het eigenlijk gaat. Ze schijnen de andere twee personen te kennen, maar ze vinden misschien overbodig dat aan het publiek te vertellen. Het stuk zit vol van zulke geheimen en onduidelijkheden. De zinnen (en dus ook de ideeën en meningen) worden bijna nooit voltooid. 'Rijnders probeert in *Kanker* mechanismen in menselijk gedrag bloot te leggen. Dat mensen te snel denken elkaar te begrijpen. Dat ze elkaar verstikken in te simpele interpretatieschema's. Om te voorkomen dat de toeschouwers dat doen bij zijn stuk, maakte hij het ongrijpbaar' (Jagt, 1996).

2.4.2.2.2. *Kanker: paralyserende angst*

In dit stuk komen we de thematiek van ziekte tegen. Ziekte, in dit geval kanker, geldt voor iets wat je leven behoorlijk verandert. Het wordt natuurlijk veel met de angst verbonden, angst voor iets vreemds, onbekends, angst voor pijn en verval. En angst kan in mensen soms ook agressiviteit als afweerreactie wekken. Uit alle deze redenen wil Maria haar ziekte ‘zwangerschap’ noemen. Ze is dus bang haar probleem te benoemen. Metaforisch betekent voor haar kanker een dodelijke zwangerschap. In deze onverwachte zwangerschap van Maria zien we een Bijbelse connotatie. Alleen de vrucht wordt hier geen redder maar eerder ‘vernieler’. De kanker is dus een ongewenst kind, groeiende boosaardige cellen in haar lichaam die haar in het graf zullen brengen.

En net als in het Bijbelse verhaal speel ook hier Jozef een rol van een man, maar geen bevruchter, die bijna machteloos toekijkt en eigenlijk geen hulp kan aanbieden. Hij wil zijn vrouw ondersteunen, hij wil haar helpen, maar die heeft eigenlijk behoefte om zelfstandig en sterk te zijn. Daartoe dwingt haar haar angst, haar ziekte, haar situatie. Ze moet hard zijn om zich ermee af te rekenen.

Maria: martel me niet

 met je machteloosheid

(Rijnders, 1996, p.44)

Er komt hier nog een volgend motief van Rijnders voor. ‘De doodsangst wordt geassocieerd met de vagina’ (Rossen, 1992, p. 59). Het tot leven brengen wordt met dood vergeleken, alsof het begin en het eind van ons leven op dezelfde plek plaatsvindt, uit dezelfde bron komt. Hier reflecteert Rijnders een beetje de filosofie van Sigmund Freud.

Bij dit stuk laat Rijnders ook zien hoe onverwacht zich ons leven kan veranderen en hoe snel kunnen alle zekerheden verdwijnen. Pas als de situatie erg is, beseffen we, wat de nodige en belangrijke dingen zijn en dat zonder deze dingen het leven zinloos is. ”

Maria: zoals je in lucht leef

 en pas zonder lucht

 mist je lucht

 het belangrijkste

Tegelijkertijd kan de ziekte in dit stuk ook metaforisch de onmogelijke communicatie en de groeiende afstand tussen de man en de vrouw betekenen. Dat wordt dan met de taal benadrukt dat vaak met stilte wordt onderbroken. Of is het helemaal omgekeerd? Andere interpretatie kan namelijk zijn, dat het alleen het publiek is, die het stuk en de conversatie niet kan snappen. De onduidelijkheid van het stuk laat ons misschien weten, dat tussen mensen, die met elkaar al heel lang leven zijn geen woorden meer nodig om elkaar te begrijpen. Toch ontstaan in hun gesprekken verschillende interpretaties, die op slecht begrepen informatie gebaseerd zijn. De intuïtie en persoonlijke associaties kloppen dus niet altijd.

2.4.2.3. *Stalker*

De première van *Stalker* vond plaats in juni 2000 in Stadsschouwburg Amsterdam. Het ging om een coproductie van Toneelgroep Amsterdam met Holland Festival. De regisseur van dit stuk was natuurlijk ook de auteur, Gerardjan Rijnders.

2.4.2.3.1. *Stalker*: een tekst die zeker niet tot het lezen is bestemd

In archief op officiële websites van Holland Festival komen we te weten dat *Stalker* een stuk over een succesvol vrouwelijk kunstenaar (Aretha), haar financier (Air) en haar sterperformer (Idool) is. Samen vormen ze al lang een trio en worden helemaal afhankelijk van elkaar, wat tegenwoordig hun samenwerking ookeen beetje verstoort. Verder verschijnt er een stalker, die als zijn liefdesobject de performer heeft uitgekozen. De stalker wil bij zijn idool de hele dag en nacht blijven en daarom wordt hij ook een van de personages van dit stuk en een deel van hun alledaags leven.

Volgens mij zal dit stuk zonder een korte beschrijving of een synopsis heel onbegrijpbaar zijn. Rijnders gebruikt voor hem typerend soort uitdrukking, wanneer de personages alleen in de vorm van korte zinnestelsels, enkele woorden of uitroepen praten. Bovendien komt hier heel vaak bijna letterlijke herhaling van verschillende passages voor. De personages verwisselen hun rollen en herhalen de replieken. Er bevindt zich in dit stuk nog iets wat we een alter ego van elke personage (behalve Stalker) kunnen noemen, wat de oriëntatie in de handeling nog moeilijker maakt. Door de encenering, wordt dit stuk, denk ik, duidelijker, omdat het publiek

het gedrag van de figuren kan zien. Als tekst is het vooral een chaotische wirwar van herhalende woorden.

Op de officiële websites van Holland Festival vinden we bij de beschrijving van deze voorstelling ook een vermelding, dat Gerardjan Rijnders zijn toneeltekst de definitieve vorm pas tijdens het repetitieproces gaf. Dat kan zeker ophelderen, waarom de tekst zelf zo chaotisch en zonder logica werkt. Aan enkele scènes kan namelijk de zin door de regie gegeven worden.

In het algemeen heb ik het gevoel dat dit stuk niet zo vol van woede is als die vorige teksten. Dat kan ook met de verandering van Rijnders' werk samenhangen. Het gaat wel om een montage, waar Rijnders live muziek en dans samenvoegt. Helaas werd het gebruik van dansers in deze voorstelling volgens een paar critici niet duidelijk en overbodig. De structuur van dit stuk is heel gedetailleerd bedacht. Met het voortdurende terugkeren van enkele scènes laat Rijnders zien, dat ook in ons leven steeds dezelfde vragen verschijnen, waarvoor we de juiste antwoorden zoeken. In de tekst bestaat eigenlijk geen duidelijk begin of einde, zoals in het leven. De wereld draait en de vragen blijven steeds dezelfde.

Er is, denk ik, eigenlijk geen vaste interpretatie van dit stuk mogelijk. Rijnders laat de roeping van het stuk aan de toeschouwers (of er eigenlijk een roeping is). Dat leidt maar tot grote onzekerheid van het publiek en tot het gevoel dat je niet weet waarover het stuk eigenlijk was. Dat is misschien een andere manier waarop Rijnders probeert. Zonder geweld en seksualiteit, met terugkerend gevoel, dat we iets niet begrijpen en niet in staat zijn daaraan een zin te geven.

2.4.2.3.2. *Stalker*: 'Er was eens een tijd dat mensen met elkaar praatten.'

In dit stuk speelt het fenomeen van een stalker een belangrijke rol. Het is namelijk een vrij nieuwe thema, die hoewel er altijd bestond, niet zo vaak werd besproken en in een kunstwerk bewerkt. Hier is dus te zien, dat Rijnders zich veel aan actualiteiten wijdt en dat hij zich voor hedendaagse problematiek interesseert. 'Sluipjager, is de letterlijke vertaling van de Amerikaanse term 'stalker'. Opjagen en besluipen is de grote kracht van deze ongrijpbare misdadiger, die zijn slachtoffer dagelijks belaagt met liefdesverklaringen, bedreigingen of een combinatie van die twee' (Jagt, 2000). Stalker is meestal goed in een soort psychische marteling en psychische verkrachting. In de moderne tijd is veel makkelijker iemand te

stalken – via internet, sociale websites of mobiele telefoon. Het is helemaal geen probleem met iemand anoniem te communiceren. Stalker in dit stuk heeft zijn slachtoffer – Idool, van wie hij houdt. Volgens Stalker heeft hem Idool veel brieven geschreven (iedere dag, drie maanden lang), wat Idool helemaal ontkent. Maar Stalker heeft een stapel brieven. Van wie zijn ze? Is het een bedrog, of een leugen van Idool? Waar zit de waarheid?

Stalker: Toen viel ik uit elkaar

In elkaar

De samenhang hield op

Alles viel uit elkaar

In elkaar

Alles hield op

Iedere samenhang

Hield op

Ik zag hel steeds

Ik zag hem overal [...]

Ik achtervolgde hem

Zonder hem te achtervolgen

Hij was waar ik was

(Rijnders, 2000, p. 17, 18)

In zijn stuk heeft Rijnders alles intensiever dan in de werkelijkheid verbeeld, zodat het soms overdreven, gek en ongeloofwaardig kan werken. Maar dat vindt hij niet erg. Het gaat toch om het theater. Overdreven is namelijk ook zijn gebruik van taal. De taal in dit stuk verliest vaak haar betekenis. De taal bestaat opeens alleen uit klanken, die met een bepaald ritme uitgesproken worden en dus een melodie vormen. Het is bijna nooit in de tekst echt zeker wie eigenlijk tegen wie praat. De taal maakt van de tekst een spiraal, iets wat eigenlijk steeds verder gaat en nooit eindigt. Om de chaos van de taal nog te benadrukken, gebruikt Rijnders in dit stuk het Engels. De vloeiende communicatie is hier dus bijna onmogelijk. De

personages proberen een contact te houden, maar door het onbegrip en misverstand lukt het bijna nooit.

De thematiek heeft ook betrekking tot reality shows, waar de deelnemers dag en nacht geobserveerd worden. Geen privacy, geen geheimen. Daaruit ontstonden zeker ook verschillende angsten, misschien psychische verstoringen. In *Stalker* is dat verbeeld met een soort verdubbeling van drie personages. Air wordt Ria, Aretha Riet en Idool Ido. Gaat het om schizofrenie? Dat alles wordt benadrukt nog met herhaling van de hele passages van tekst en verwisseling van rollen. Wat ik nog onduidelijk vind is dat in de toneelaanwijzingen een aanmerking staat dat Air, Aretha en Idool zich ‘achter de wand’ bevinden en Ria, Riet, Ido en Stalker ‘voor de wand’. Later worden maar Ria, Riet en Ido beschreven als ‘drie figuren in de landschap’ die de eerste helft van de voorstelling niet aan het woord komen en later alleen al gezegde zinnen herhalen. Stalker is meestal in contact met de eerste drietal. Wat is dan eigenlijk de wand, waar staat die op het toneel en wat is de functie daarvan? Dat blijft in de tekst on gezegd.

De personages in *Stalker* herinneren nostalgisch aan de goede oude tijden. Daarover behandelt ook de voorstelling of tekst die Aretha, Air en Idool aan het begin van het stuk repeteren.

Aretha: ‘Er was eens een tijd dat mensen met elkaar praatten’ [...]

‘Dat was een gelukkige tijd’ (Rijnders, 2000, p. 7)

In dezelfde tekst wordt ook leegte van hedendaagse mensen beschreven. Verwachting van mensen, die eigenlijk geen doel hebben.

Idool: ‘Ze wachten daar maar’

‘Op iets wat het wachten waard was’ (Rijnders, 2000, p. 5)

De personages weten namelijk niet zeker, wie ze eigenlijk zijn en wat de zin van hun bestaan is. Stalker heeft Idool als doel, naar wie hij verlangt, van wie hij houdt, wie hij naloopt. Maar wie zijn eigenlijk de anderen waarvoor leven ze en wat is hun taak in het leven? Het zoeken naar iets, wordt nog meermaals in dit stuk besproken. Rijnders wil misschien daarmee zeggen, dat mensen niets hebben waarvoor ze willen leven, ze willen zich niet ontwikkelen en hebben geen behoefte meer naar iets belangrijks te zoeken. In hun leven bestaat al geen veiligheid meer en alles is door onbeantwoorde vragen omringd.

Riet: We zoeken denk ik allemaal hetzelfde.
Denk je niet?

Ido: Wat zoek jij dan?

Riet: Tja.
Jij?

Ido: Ach. (Rijnders, 2000, p. 44)

Volgende thematiek is met liefde verbonden. Stalkers liefde is onbeantwoord, wanhopig en vernietigend, wat tot agressie leidt. Waar precies de grens tussen liefde en terreur ligt? Rijnders geeft aan, dat verliefd worden tegelijkertijd ook egoïstisch en verblindt zijn betekent. Met onze liefde beperken we de ‘slachtoffers’ van onze gevoelens en zelfzuchtig verwachten we gehele aandacht.

Stalker: Ik zou een moord voor je kunnen doen [...]
En als ik jou nu een vermoord
Of hem?

Air: Of jezelf?

Stalker: Dat is geen oplossing [...]
Zonder mij kan hij niet leven (Rijnders 2000, p. 55)

2.4.3. THEMATIEK VAN GERARDJAN RIJNDERS

Rijnders bewerkt thema’s als uiteenvallen van een gezin, vervreemding, maar ook maatschappelijke thema’s als macht, geweld, religie en politiek. Hij dwingt het publiek nadenken en wil ze met problemen en misstanden confronteren. Hij vond nuttig politieke voorstellingen te maken. Tegelijkertijd vindt hij dat het niet de gewenste gevolgen brengt.

Volgens Rijnders gaan naar het theater niet de mensen voor wie het politieke toneel bestemd is. Daardoor verliest het theater zijn maatschappelijke functie.

Rijnders breekt alle taboes door. Vaak bespreekt hij geheime verlangens en fantasieën. ‘Het verlangen iemand pijn te doen of pijn te ondergaan, elkaar heen te pissen, je hoofd in elkaars anus te stoppen, je moeder verkrachten en je vader vermoorden’ (Jagt, 1992). Rijnders thematiek is vrij extreem, schokkend, pervers en misschien ook overdreven. Hij als auteur voelt dat echter nuttig om deze onderwerpen publiek te maken en openbaar te presenteren. Volgens hem ‘zit het geweld per definitie in de mens en het houdt nooit op, was er en zal er altijd zijn’ (Krans, 2005, p. 47). En Rijnders blijft niet alleen bij woorden. Bij hem verschijnt alles op het toneel: vechten, moorden en neuken.

Televisie speelt een belangrijke rol in de werken van Rijnders. Het is een fundamenteel onderwerp van veel gesprekken die in zijn stukken worden gevoerd. De personages willen vaak op de televisie-figuren lijken. ‘De tv neemt al hun problemen weg’ (Jagt, 1992). Maar op het werk van Rijnders is ook te zien dat theater het publiek sterker kan aanspreken dan televisie (als het goed gemaakt is). Het theater werkt namelijk ook veel op het lichaam, de afstand wordt kleiner dan bij televisie.

In zijn werk wil Rijnders de gruwelijke wereld laten zien, vol van ‘dood, bloed, seks, verval, ziekte, agressie en geweld, angst en frustraties, grofheden en provocaties, misbruik en marteling’ (Bobková, 1996). En dat alles laat hij niet alleen zien maar ook horen met gebruik van grove taal. Seksualiteit is voor Rijnders een belangrijk thema, omdat volgens hem seks ‘de belangrijkste drijfveer van mensen is’ (Linden, 1997). Hij bekijkt de verhouding tussen seksualiteit en maatschappij en ziet een verband tussen oorlog en liefde.

2.4.3.1. Thematische overeenkomsten in besprokene stukken

Rijnders’ stukken zijn vaak zonder plot opgebouwd. Wel worden daarin bepaalde thema’s besproken. De meest voorkomende thema’s zijn volgens mij deze:

- Vernietigende liefde (verbonden met geweld en terreur)
- Macht (verbonden met liefde en met de taal)
- Taal als iets dat niet meer klopt en dat de menselijke communicatie niet meer mogelijk maakt (daarmee verbonden onmogelijkheid van menselijke communicatie)

- Ziekte, verval, dood (onvermijdbaar, absoluut)
- Seksualiteit, lichamelijkheid, obscene verbeeldingen, provocatie, geen taboes meer
- Eenzaamheid, onmogelijkheid met iemand contact te houden (weer zit de reden daarvan in de taal)
- Uitzichtloosheid: ‘alles is zinloos, want het proces van verval is niet te stuiten’ (Rossen, 1992, p.60)

2.4.3.2. Overeenkomsten wat de stijl en de vorm van de werk van Gerardjan Rijnders betreft

Wat de stijl betreft, gebruikt Rijnders vooral montage en collage in zijn theater. In een stuk vinden we dus verschillende elementen, die de auteur in een nieuwe context heeft gezet. De tekst kan soms chaotisch, onlogisch en incoherent werken. Dat vindt Rijnders helemaal niet erg, omdat de tekst voor hem alleen een onderdeel van de enscenering betekent. Het gaat om geen basis van een toneelstuk, maar eerder om inspiratie.

De taal in zijn stukken is bijzonder door haar beknoptheid. De personages gebruiken nauwelijks volledige zinnen. Heel vaak komt dan herhaling, vergelijking en neologismen voor. De taal is ook geen communicatiemiddel meer, maar eerder iets wat mensen vervreemdt. Personages kunnen elkaar vaak niet begrijpen, en eveneens de toeschouwers. Die moeten in de werken van Rijnders eigenlijk altijd naar een betekenis zoeken en dus een eigen verhaal creëren.

De stukken van Rijnders hebben nauwelijks handeling en plot. Het gaat vooral om gedachtegangen van de personages, net zo chaotisch als de taal die daar wordt gebruikt.

De toneelstukken van Rijnders zijn niet voor plezier bestemd en het gaat niet om een amusant theater. Hij bewerkt zware (maatschappelijke) thema's met zijn ingewikkelde stijl. Zijn teksten zijn moeilijk begrijpbaar. Rijnders wil provoceren, hij wil mensen van de passiviteit tot de actie dwingen .

2.4.3.3. Andere toneelstukken van Gerardjan Rijnders

Als regisseur houdt zich Gerardjan Rijnders ook veel met klassieke stukken bezig. Bv. Shakespeare vindt hij een grote schrijver en inspiratie. Rijnders heeft veel van Shakespeares teksten bewerkt en geactualiseerd. In 1988 heeft hij een tekst *Titus, geen Shakespeare* geschreven, dat zijn basis in Shakespeares *Titus Andronicus* heeft. Deze klassieke stof heeft dan Rijnders met de geschiedenis van de Amerikaanse radio-journalist Alan Berg vermengd, die in 1984 door een neonazi voor zijn huis werd vermoord. Hier is te zien, dat Rijnders met voorliefde vaak de klassieke werken met nieuwe actuele en reële verhalen combineert.

Shakespeare heeft Rijnders nog in andere werken geïnspireerd. In Rijnders' *Tim van Athene* wordt de thematiek van macht van het geld en het fenomeen Pim Fortuyn behandeld (Tim – Pim). Tim is bij Rijnders een intellectueel, oprichter van een politieke partij, die 'Griekse beginselen' heeft (daardoor ook zijn bijnaam van Athene). Het lot van Tim/Pim lijkt dan heel veel op het lot van het hoofdpersonage in de tekst van Shakespeare, *Timon van Athene*.

2.4.4. GERARDJAN RIJNDERS: CONCLUSIE

Ook Rijnders schrijft zijn stukken vooral in opdracht van verschillende toneelgroepen. *Liefhebber* heeft hij voor Toneelgroep Amsterdam geschreven, *Kanker* voor Vlaamse toneelgroep Stan en *Stalker* ontstond in coproductie van Toneelgroep Amsterdam en Holland Festival.

Veel van Rijnders' werken werden niet officieel uitgegeven. Dat is ook het geval van *Stalker*. *Liefhebber* was gepubliceerd door de Uitgeverij Internationaal Theater & Film Books (die in drama's en scenario's gespecialiseerd is) en *Kanker* verscheen samen met het stuk *Pick Up* bij de Vlaamse uitgeverij Bebuquin.

Rijnders houdt zich bezig even met persoonlijke verhalen zowel met maatschappelijke kwesties en problemen. In werken die ik heb gelezen gaat het vooral om het eerste geval.

Er zijn veel postdramatische kenmerken bij Rijnders te vinden. Zijn toneelstukken zijn gebaseerd op de uiteengevallen taal, die geen communicatie meer mogelijk maakt (vooral in *Stalker* benadrukt). Dat maakt het hele stuk onbegrijpbaar en chaotisch. Wat heel vaak voorkomt is steeds terugkerende herhaling die door lange stilte vervolgd wordt. In *Kanker* en

Stalker worden vaak lange pauzes gemaakt, wanneer de personages alleen maar zwijgen. De tekst is dus helemaal niet compact en is moeilijk te begrijpen (vooral bij het lezen). In de teksten van Rijnders vinden we thema's die sterk met dood, lichamelijkeid, seksualiteit, perversiteit, ziektes, pijn en agressiviteit zijn verbonden (perverse zoon in *Liefhebber*, zieke Maria ik *Kanker*). Zijn afbeelding is heel naturalistisch. Handeling is voor Rijnders niet belangrijk, daarom is er in zijn teksten nauwelijks te vinden.

Als we de opsomming van alle postdramatische kenmerken bij Rijnders bekijken, is het duidelijk dat bij deze auteur we meer stukken echt postdramatisch kunnen noemen (volgens de visie van Lehmann). Aan de andere kant veranderde zich Rijnders' werk in de tijd en het is dus bijna zeker, dat zijn hele oeuvre niet alleen rond postdramatisme draait. Hij werd ook door andere stromingen beïnvloed.

3. CONCLUSIE

In mijn scriptie heb ik aan vier gekozen auteurs en aan enkele van hun werken onderzocht, of er het begrip ‘postdramatisch theater’ zoals het Hans-Thies Lehmann beschrijft toepasbaar is. Verder heb ik bekeken, of de vier auteurs, hun stijl en manier van het werken vergelijkbaar met de visies van Hugo Brems en Anja Krans zijn.

3.1. DE POSITIE VAN DE TEKST

Volgens Hans-Thies Lehmann duidt de term ‘postdramatisch theater’ vooral de verhouding tussen de tekst en het toneel zelf. Het botst dus tegen de eeuwige kwestie of drama onder literatuur valt of niet. Bij het postdramatische theater is het duidelijk: de tekst is alleen een onderdeel van het toneel, van de hele encenering. ‘Der Titel “Postdramatisches Theater” signalisiert, indem er auf die literarische Gattung des Dramas anspielt, den fortbestehenden Zusammenhang und Austausch zwischen Theater und Text, auch wenn hier der Diskurs des Theaters im Zentrum steht und es daher um den Text nur als Element, Schicht und „Material“ der szenischen Gestaltung, nicht als ihren Herrscher geht‘ (Lehmann, 1999, p. 13). Deze tendentie zien we heel duidelijk ook bij Nederlandse auteurs, die ik voor mijn scriptie heb gekozen. De toneelschrijvers creëren hun werken meestal in opdracht, ze schrijven en publiceren hun theaterstukken niet gewoon zoals het bij prozaïsche werken gebeurt. Uit de conclusies van de auteurs blijkt al dat de teksten vaak ook helemaal niet officieel worden uitgegeven, ze zijn alleen in theater instituten beschikbaar, of verschenen ze pas later in verzameld werk van de bepaalde auteurs. De tekst wordt ook nooit helemaal stabiel of definitief. Bij het repetitie-proces kunnen nog veel veranderingen voorkomen. De toneelschrijver is namelijk heel vaak bij de repetities aanwezig om iets te veranderen of verbeteren. Het geheel kan dan betrouwbaarder werken, de acteurs kunnen zich in hun rollen natuurlijker gedragen.

Ondanks het groeiende belang van visualiteit en muziek in de enceneringen, speelt volgens mij bij werken van Nederlandse theatergroepen de belangrijkste rol nog steeds de tekst. De meeste werken van de jaren negentig zijn nog steeds vooral op de tekst (dus ook op de taal)

gebaseerd. Het gaat dus niet om degradatie van de positie van de tekst, alleen is de positie verplaatst. De tekst geldt niet als een vast voorbeeld meer maar eerder als veranderende inspiratie, bron van ideeën, die steeds voor het toneel een fundamenteel betekenis heeft.

3.2. NOG IETS ERBIJ

Zoals we aan deze vier voorbeelden kunnen zien, is het vrij gewoon, dat zich de Nederlandse toneelschrijvers nog voor iets anders dan alleen voor het schrijven van toneelstukken inzetten. Esther Gerritsen wijdt zich tegenwoordig alleen aan proza, ze voelde zich door het theater te beperkt. Rob de Graaf geeft lessen op verschillende theateropleidingen en schrijft artikelen en kritieken voor tijdschriften en kranten. Maria Goos wijdt zich vaak aan het scenario-schrijven van televisieseries en films. Gerardjan Rijnders is bekend vooral dankzij zijn regies en adaptaties.

Uit deze opsomming blijkt dat het theater voor de schrijvers eigenlijk niet voldoende is. Dat kan verschillende redenen hebben. Misschien is de schepping van toneelstukken te veel beperkt door theatermiddelen, ruimte, omstandigheden of misschien door conventies. Het schrijven van toneelstukken kan dan voor een auteur niet zo creatief zijn. Er bestaat misschien een soort modelvorm waarin zich het stuk moet wringen: niet te lang, niet te ingewikkeld, boeiende dialogen, niet te veel gedachtegangen, niet te abstract enz. De ontvluchting in andere artistieke sferen kan dus voor de kunstenaars meer vrijheid betekenen, de mogelijkheid andere vormen en materialen te gebruiken. Wat ook een factor ervan kan zijn, is geld. Het theater, zoals het al gezegd was, is niet zo populair en groot medium, dus ook niet zo veel door het publiek gezocht en bezocht. Als het niet om vrije producties van het commerciële theater gaat, is het zeker niet een heel lucratieve baan. De auteurs wijden zich aan het toneel heel veel omdat ze ‘verslaafd’ aan de uitdrukings- en verbeeldingsmogelijkheden van dit medium worden en niet van deze wereld willen ontsnappen.

3.3. MANIER VAN WERKEN

De onderzochte toneelschrijvers werken vanaf de jaren negentig met enkele theatergroepen samen. Vooral Maria Goos en Gerardjan Rijnders (die vaak zijn stukken zelf regisseert) geven veel aandacht ook aan het proces van het creëren van de encenering. Daarmee wordt de visie van Brems bevestigd.

Hier zie ik het belangrijkste en meest typerende voor het Nederlandse theater van de jaren negentig. De manier van schrijven en werken van de auteurs werd voornamelijk op de voorstelling gericht en niet op het schrijven zelf. De schrijvers werken niet alleen in opdrachten, ze zijn vaak ook deel van een theatergroep, waarmee ze samenwerken, waarvoor ze hun stukken schrijven en waarvan ze dus het profiel vormen. In het postdramatisme gaat het dus volgens mij bij Nederlandse werken niet zo veel om de verandering van de inhoud of de vorm, maar vooral om een nieuwe manier van werken.

3.4. THEMATIEK

In kenmerken van het postdramatische theater vinden we vaak elementen, die al bij vroegere theaterstromingen voorkwamen. Dat is volgens Lehmann een normaal verschijnsel. De kenmerken worden namelijk specifiek en voor een bepaalde periode of beweging pas typerend als ze in een context ingezet worden. ‘Beispielsweise Fragmentierung der Narration, Stil-Heterogenität, hypernaturalistische, groteske und neoexpressionistische Elemente, die fürs postdramatische Theater typisch sind, findet man auch in Aufführungen, die trotzdem dem Modell des dramatischen Theaters zugehören. Allein die Konstellation der Elemente entscheidet am Ende darüber, ob ein Stilmoment im Zusammenhang einer dramatischen oder einer postdramatischen Ästhetik zu lesen ist‘ (Lehmann, 1999, p. 26). Bv. monologen die Lehmann als typerende vorm van het postdramatische theater noemt, zijn zeker niets nieuws. In de tijd rond de millenniumwisseling verschenen steeds meer stukken die alleen voor één acteur werden geschreven. Dit fenomeen was vroeger niet zo geliefd, monologen verschenen wel, maar alleen in bepaalde scenes binnen een toneelstuk. In de context van de jaren negentig kreeg de monoloog een nieuw aspect en werd geassocieerd met eenzaamheid en onzekerheid van een mens, die verward op de drempel van het nieuwe millennium staat. Een volgende

voorbeeld van postdramatische elementen vinden we bij steeds terugkerende herhaling, die vroeger eerder als benadrukking werkte en de situatie duidelijker probeerde te maken. In het postdramatische theater krijgt de herhaling totaal andere rol en werkt als element, dat alle gesprekken en pogingen tot de communicatie bederft.

De thematiek van werken van de Nederlandse schrijvers rond de millenniumwisseling concentreert zich op het normale leven en op een familie- of vriendenkring. In het algemeen werden er meestal persoonlijke drama's besproken, grote maatschappelijke kwesties kwamen niet zo vaak voor. Het meest geliefd werden die altijd actuele thema's als vriendschap, liefde, (on)zekerheid en met het verleden en de toekomst af te rekenen. Daartoe verschijnen vaak realistische beschrijvingen van lichamelijke, seksualiteit, ziektes, dood, geweld, pijn. Misschien is het ook met de tijd, wanneer deze werken ontstonden verbonden: rond de millenniumwisseling voelden zich mensen tot herinneren, beoordelen en balans opmaken gedwongen. Als genre, dat voor het postdramatische theater typerend is, vind ik tragikomedie, waar zich komieke scènes in bittere verhalen doordringen.

Deze thema's begeleiden de literatuur door de eeuwen heen. Het gaat om vragen waarmee mensen altijd moesten afrekenen. Wel kwamen bij deze altijd geldige onderwerpen enkele elementen bij, die door de tijd beïnvloed werden. In de jaren negentig werden de werken door stijgende consumptie in de maatschappij beïnvloed, zodat geld, bezit en materiële levensstijl een grote rol speelde. En dat zijn volgens mij precies de concrete elementen en de context, die Lehmann als fundamenteel voor het postdramatische theater ziet. De thematiek werd dus op deze manier geactualiseerd, om het publiek meer aan te raken.

In de werken, die ik heb gekozen, plaatsten de schrijvers hun verhalen meestal binnen een gezin (of een kring vrienden). Lehmann schrijft over dit verschijnsel niet, maar het komt in alle stukken bij alle onderzochte auteurs voor. Het kan dus als een typisch Nederlandse variant gezien worden. Er is misschien geen navraag naar maatschappelijke kwesties of naar stukken die wereldproblemen behandelen. Mensen willen op het toneel zichzelf bekijken, met afstand naar hun eigen lot kijken en alles zelf beoordelen. Toch is het ook nodig politieke en maatschappelijke stukken te produceren. Daarvan is zich Gerardjan Rijnders heel bewust, maar tegelijkertijd voegt hij toe, dat de doelgroep van deze stukken het theater nauwelijks bezoekt. In de jaren negentig ontstonden wel politieke stukken, wat ook Anja Krans beweert. Enkele auteurs interesseerden zich volgens haar voor maatschappelijke problemen en spraken zelfs zorgen uit. 'Theatermakers reflecteren op verschillende gebeurtenissen, zoals de moord

op Fortuyn, de daarmee samenhangende allochtonenproblematiek, het uitzettingsbeleid en de toenemende (angst voor de) islam' (Krans, 2005, p. 183). De politieke stukken kwamen toevallig in mijn keuze niet voor, maar vooral Gerardjan Rijnders houdt zich met deze thematiek bezig in zijn stukken *De Hoeksteen*, *Titus*, *geen Shakespeare*, *Count Your Blessings* enz.

Wat ik verrassend vind is dat er, bij door mij gelezen stukken, bijna nooit de thematiek rond globalisering voorkomt, hoewel het zeker al in de jaren negentig heel actueel thema moest zijn. Dat betekent zeker niet, dat het bv. door andere auteurs niet werd besproken.

Verder is er de tendentie en voorliefde over taboes te praten. Hier komen we de kwestie tegen, of het nog over de echte taboes gaat. Die werden toch al vroeger door schrijvers doorbroken en besproken. Rond de millenniumwisseling ging het dus volgens mij niet om iets nieuws meer. De toenmalige taboes werden misschien alleen op een andere manier bewerkt. Over homoseksualiteit, dodelijke ziektes, lichamelijkeid enz. werd nu openbaar gesproken, zonder blikken of blozen.

Krans beweert ook dat vanaf de jaren tachtig eigenlijk geen grote verhalen meer bestonden. En volgens mij heeft ze gelijk. We lezen over geen helden, maar over gewone mensen en hun alledaagse problemen. Er spelen zich geen grote liefdesverhalen, historische drama's of moralistische stukken af. De personages zijn ook eigenlijk geen gedetailleerde karakters meer.

In stukken rond de millenniumwisseling wordt dus veel gepraat maar weinig gecommuniceerd. De taal is iets waarmee zich de toneelschrijvers kunnen spelen, dat zien we ook aan de vaak voorkomende herhaling en verschillende taalgrapjes, die ook de inhoud en de boodschap van de hele tekst proberen te benadrukken. Ander typerend kenmerk van het postdramatisme is simultaneïteit. (Die zien we bv. bij Maria Goos in *Cloaca* en *Familie* wanneer de personages twee verschillende gesprekken tegelijkertijd voeren, of bij Gerardjan Rijnders in *Liefhebber* waar zich een monoloog en daarmee niet samenhangende handeling doordringen). De simultaneïteit komt niet altijd voor. Voor twee handelingen op een toneel is er namelijk meestal meer personages nodig. En dat komt niet zo vaak voor vooral wegens de voorliefde in monologen die de toneelschrijvers van de jaren negentig hebben en die met het persoonlijke karakter van het theater samenhangt.

Van geen van de uitgekozen auteurs kan ik zegen, dat hij of zij in het geheel een typerend postdramatische toneelschrijver is. Voor zover ik weet zijn enkele stukken postdramatisch maar anders moet het hele oeuvre bestudeerd worden om een auteur als postdramatisch te kunnen noemen. Bovendien is dat, volgens mij, ook niet mogelijk, dat een schrijver alleen door het postdramatisme werd beïnvloed. Het postdramatische theater is een fenomeen, die zich in de tweede helft van de twintigste eeuw ontwikkelde, maar alleen een beperkte tijd en in een bepaalde omgeving heerste. Daarom is duidelijk dat het wel enkele werken van een toneelschrijver sterk kan beïnvloeden maar waarschijnlijk niet het hele oeuvre van een auteur bepalen. Stukken die veel postdramatische kenmerken dragen zijn volgens mij bv. *A hard day's night* en *2SKIN* van Rob de Graaf en *Liefhebber*, *Kanker* en *Stalker* van Gerardjan Rijnders, maar bij het postdramatische theater zouden volgens Lehmann bv. geen echte gevoelens voorkomen. Bij een aantal toneelstukken is het helemaal niet het geval. Als we bv. kijken naar *Huisvrouw* van Esther Gerritsen of vooral naar *Smoeder* van Maria Goos zijn we door de echte, hartelijke emoties helemaal omringd. Het is dus duidelijk, dat er ook andere invloeden voorkomen, die het theater rond de millenniumwisseling inspireerden.

LITERATUURLIJST

Primair

Gerritsen, Esther, *De Kopvoeter*, Het Syndicaat, niet officieel uitgegeven, 2007

Gerritsen, Esther, *Drie Theaterteksten*, Uitgeverij Internationaal Theater & Film Books in samenwerking met Het Syndicaat, Amsterdam, 2002

Gerritsen, Esther, *Toneel 1999-2003*, De Geus, Breda, 2004

Goos, Maria, *Cloaca*, Het Toneel Speelt, Amsterdam 2002

Goos, Maria, *Familie*, niet officieel uitgegeven, Theater Instituut Nederland, 1999

Goos Maria, *Smoeder*, op De Nieuwe Toneelbibliotheek, 2004. Internet 10-03-2012

<http://www.denieuwetoneelbibliotheek.nl/maria_goos> (de paginamunering heb ik zelf vastgesteld)

Graaf, Rob de, *A hard day's night*, niet officieel uitgegeven, Nederlands Theater Instituut, 1991

Graaf, Rob de, *2SKIN*, niet officieel uitgegeven, Theater Instituut Nederland, 1996

Graaf, Rob de, *Vrede*, Keesen & Co, Aarnhem, 2006

Rijnders, Gerardjan, *Liefhebber*, Uitgeverij Internationaal Theater & Film Books, Amsterdam, 1992

Rijnders, Gerardjan, 'Kanker' in *Pick-Up/Kanker*, Uitgeverij Internationaal Theater & Film Books, Amsterdam, 1996

Rijnders, Gerardjan, *Stalker*, een eenmalige uitgave van Toneelgroep Amsterdam, Amsterdam, 2000

Secundair

Boeken:

Bakelen, Maria P. van, *Theater & Educatie. Een publicatiereeks over drama*. Jaargang 8, nummer 2, 2002, 'Toneel schrijven – kunst of kunde?'

Brems, H., *Altijd weer vogels die nesten beginnen, Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, Bert Bakker, Amsterdam 2009

Databank Nederlandstalige Toneelschrijfkunst, Internet, 26-02-2012

<<http://www.dutchdrama.nl/>>

Eggermont, Pol, Inneke van Hamersveld, Paul Kuypers, Cas Smithuijsen, Monica van Steen, Kees Vuyk, *Theater moet schuren! Essays over de maatschappelijke opdracht van het theater*, Boekmanstudies, Amsterdam 2005

Kerkhoven, M. van, 'Het ideale stuk' in *Boekwerk. 10 toneelschrijvers, 10 toneelteksten & een platform*, Uitgeverij International Theater & Film Books, Amsterdam 2006

Kerkhoven, M. van, *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater*, Uitgeverij Van Malewyck, Leuven 2002

Krans, Anja, *Vertraagd Effect. Hedendaags theater in 1 inleiding en 18 interviews*, Theater Instituut Nederland, Amsterdam 2005

Moosmann, D., *De toneelschrijver als theatermaker*, Uitgeverij International Theater & Film Books, Amsterdam/ Utrecht 2007

Lehmann, H.-T., *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Die Deutsche Bibliothek, 5.Auflage 2011; (1999)

Rossen, Nico van; Ron Kaal; Jac Heijer; Hélène Sanders; *Roes en de rede. Over Gerardjan Rijnders*, PARADE, Nederlands-Vlaams instituut voor de Podiumkunsten, Uitgeverij International Theater & Film Books, Amsterdam 1992

Artikelen:

Alkema, Hanny, 'Echte vrijheid is dingen durven denken'. In: Trouw, 10-01-2000. Internet 27-02-2012,

<<http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/archief/article/detail/2503119/2000/01/10/Echte-vrijheid-is-dingen-durven-denken.dhtml>>

Alkema, Hanny, 'Lucht en humor in venijnig stuk rond verlamde schilderes'. In: Trouw, 07-03-2007. Internet 28-02-2012,

<<http://www.trouw.nl/tr/nl/4512/Cultuur/archief/article/detail/1675632/2007/03/07/Lucht-en-humor-in-venijnig-stuk-rond-verlamde-schilderes.dhtml>>

Anthonissen, Peter, 'One of the many plants that need watering: Dramaturgy in Flander and the Netherlands – Part II' in: *Carnet* nr. 4, 1996

Austin, Liddie, 'Dode moeders' in: *Opzij*, oktober 2004. Internet 13-03-2012

<<http://www.mugmetdegoudentand.nl/smoeder/artikel-opzij.html>>

Beerens, Hans, 'Gerardjan Rijnders "zeker is dat niets zeker is"', in: *Skript*, nr. 4, mei 1992, p. 4-7

Bertina, Daniël, 'Schrijver Rob de Graaf over *Geslacht*' in: *Het Parool*, 14-07-2009. Internet, 09-03-2012 <<http://www.danielbertina.nl/2010/10/27/schrijver-rob-de-graaf-over-geslacht/>>

Bobková, Hana, 'Op zoek naar het moment van opperste ontroering. Gerardjan Rijnders' strijd met de codes' in: *Levend verleden*, Theater Instituut Nederland, 1996

Bots, Pieter, 'De tijd aan diggelen' in: *TheaterMaker*, jrg 3, nr 1, februari 1999

Breejen, Maartje den, 'Rustig, minder doen!' in *Het Parool*, 8 maart 2008. Internet 11-03-2012 <<http://www.mariagoos.nl/interviews/Maria-HetParool-maart-2008.html>>

Driessen, Chris, 'De warme duisternis' in: *Toneel Theatraal*, maart 1991, p. 36-37

Erp, Michiel van, interview in *VARA-gids*, mei 2010. Internet 11-03-2012

<<http://www.mariagoos.nl/interviews/vara-magazine.html>>

Freriks, Kester, 'Wat je krijgt is deceptie' in: *NRC Handelsblad*, 18-04-2008. Internet 05-03-2012

<<http://1076063.websites.xs4all.nl/index.php?id=497&l1=263&l2=270&PHPSESSID=9f407fb000db6706b43d603ac7c17ff9>>

(geen autor aangegeven) 'Aktie Tomaat' in: Theaterencyclopedie. Beleef de wereld van de theater en dans. Theaterinstituut Nederlands, Internet 12-02-2012,

<http://wiki.theaterencyclopedie.nl/wiki/Aktie_tomaat>

(geen auteur aangegeven) 'Aktie Tomaat' in: Een leven lang theater. Theaterencyclopedie. Beleef de wereld van de theater en dans. Theaterinstituut Nederlands, Internet 12-02-2012,

<<http://www.eenlevenlangtheater.nl/willem%20nijholt/biografie/aktie%20tomaat>>

Gier, Vivian de, Schrijfster Esther Gerritsen: 'Ik durf weer onbezorgd zijn' in Opzij, de vrouwelijke opinie. Internet, 26-02-2012, <

<http://www.opzij.nl/WAD-Mediabank-pagina/Schrijfster-Esther-Gerritsen-Ik-durf-weer-onbezorgd-te-zijn.htm>>

Goos, Maria, 'Gedreven door succes' in: *TurnAround*, nr. 26 maart 2009. Internet 11-03-2012

<<http://www.mariagoos.nl/interviews/Maria-TurnAroundmrt09.html>>

Hemelrijck, Wanne van, "'Pick-Up/Kanker': Staan in Leeuwen. Zwanger of kanker?' in: *Veto*, nr. 5, jrg 23, 1997

Hogendijk, Simone, 'Als de spanning van een voetbalwedstrijd in het theater zou kunnen...'. In: *TheaterMaker*, jrg. 5, nr. 2 (februari 2001), p. 34-37

Heuven, Robbert van, 'De dramaturg #2', In: *TheaterMaker* jrg. 9, nr. 8 (november 2005), p. 16,17

Jagt, Marijn van der, 'Een greep uit het leesplankje van Gerardjan Rijnders' in: *Levend verleden: toneelmakers van twee generaties in gesprek*. Documentatie materiaal Gerardjan Rijnders, 1992, p. 20-23

Jagt, Marijn van den, 'Maria Gose close. De weerbarstige teksten en het clubgevoel' in: *Vrij Nederland*, 20-12-2003.

Jagt, Marijn van der, 'Stan maakt ongrijpbaar Kanker van Rijnders niet inzichtelijk' in: *De Volkskrant*, 18-09-1996. Internet 19-03-2012

<<http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2844/Archief/archief/article/detail/431459/1996/09/18/Stan-maakt-ongrijpbaar-Kanker-van-Rijnders-niet-inzichtelijk.dhtml>>

Jagt, Marijn van der, 'Terreur met nagalm' in: *De Volkskrant*, 06-08-2000. Internet 20-03-2012

<<http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2664/Nieuws/archief/article/detail/552061/2000/06/08/Terreur-met-nagalm.dhtml> >

Kleuver, Esther, 'Wat je schrijft is een afspiegeling van jezelf', 2009. Internet 06-03-2012

<<http://1076063.websites.xs4all.nl/index.php?id=596&11=248&12=251&13=307&PHPSESSID=9f407fb000db6706b43d603ac7c17ff9>>

Kouters, Vincent, 'Rob de Graafs theater van de onmacht: 'Teksten voor theater'' in:

TheaterMaker, augustus 2008. Internet 09-03-2012 <<http://www.vincentkouters.nl/rob-de-graafs-theater-van-de-onmacht-teksten-voor-theater>>

KRO Profiel, 'Maria Goos een schrijversleven', uitgezonden op 26 oktober 2011. Internet 13-

03-2012 <<http://profiel.kro.nl/seizoenen/2011/afleveringen/26-10-2011>>

Laveyne, Liv, 'Gerardjan, hij kon er wat van' in: *De Morgen*, 23-03-2004

Linden, Frénk van der, 'Geloof, Dood & liefde: het evangelie volgens Gerardjan Rijnders' in: *Humo*, 17-06-1997

Maas, Ruud, 'Na *Huisvrouw* kijk je anders naar je mixer'. In: *Dagblad De Limburger / Limburgs Dagblad*, 13-02-2008

Meuleman, Bart, 'Teksten voor theater. Rob de Graaf.'. In: *Etcetera* jrg. 27, nr. 117, juni 2009 (p. 117-118).

Perrée, Loes; Voort, Juliet van de, 'Maria Goos – Verhalen kunnen levens redden' in *ANS-online*, 6 februari 2009. Internet 11-03-2012 <<http://www.ans-online.nl/artikelen/maria-goos-verhalen-kunnen-levens-redden>>

Plas, Anna van der. 'Een onopgemerkte explosie van jong talent. Moderne Nederlandse toneelliteratuur onderbelicht'. In: *Boekman 55*, tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid jrg. 15 (maart 2003), p. 69-72

Rijghard, Ron, 'Hiep-hiep-hoera, ik hoef niet meer te vergaderen. De vrijlating van Gerardjan Rijnders' in: *TheaterMaker* oktober 2000. P. 19-22

- Sels, Geert, 'Rijnders laat "Stalker" open' in: *De Standaard*, 15-09-2000
- Stoel, Eveline, 'Gooien met borden heeft ook wel iets' in: *Psychologisch magazine*, februari 2007. Internet 11-03-2012 <<http://www.mariagoos.nl/interviews/PsychologieMagazine.html>>
- Storm, Arie, 'Esther Gerritsen – Superduif', in *Het Parool*, 27-08-2010, Internet 05-10-2011, <<http://www.parool.nl/parool/nl/26/BOEKEN/article/detail/1004338/2010/08/27/Esther-Gerritsen---Superduif.dhtml>>
- Veraart, Karin, 'Mijn stukken gaan over machteloosheid' in: *De Volkskrant*, 12-02-2004. Internet 05-03-2012 <<http://www.doodpaard.nl/nieuws/artikel/131>>
- Visser, Wanja, 'Hoe meer zinloze dingen hoe beter het leven. Een interview met Esther Gerritsen.'. In: *Theater & Educatie. Een publicatiereeks over drama*. Jaargang 8, nummer 2, 2002, 'Toneel schrijven – kunst of kunde?', Maria P. Van Bakelen, redactie Marja Kaar
- Waszerka, Stefanie, 'Keine Chance für Sigmund Freud. Autoren aus den Niederlanden zu entdecken'. In: *Theater der Zeit*, nr.1 (2005), p. 36-39
- Wijk, Marnix van, 'Het publiek is de psychiater van mijn personages', 2009. Internet 11-03-2012 <<http://www.mariagoos.nl/interviews/interviewmarnixvwijk.html>>