

## **OVER DE GRENS**

**Observatieverslag van 'De grens, de vreemdeling en een stuk of wat stamgevoelens',  
een werkplaatsproductie van Generale Oost in regie van Giselle Vegter,  
maart-mei 2005**

**door Liesbeth Groot Nibbelink**

## **Inhoudsopgave**

<b>Inleiding</b>	3
<b>1 Aanloop tot een samenwerking tussen Generale Oost en Giselle Vegter</b> Generale Oost ▪ Giselle Vegter ▪ Samenwerking	5
<b>2 Voorbereiding</b> Uitgangspunten ▪ Ontwikkeling tekst tot repetitieperiode ▪ Samenstellen team	9
<b>3 Synopsis en analyse De Grens</b> Synopsis ▪ Analyse	13
<b>4 De eerste lezing</b>	16
<b>5 Het repetitieproces</b> week 2 t/m week 8 ▪ voorstelling De Grens ▪ eerste try-out ▪ première ▪ laatste voorstelling	19
<b>6 Theoretische reflectie</b> Dramaturg en dramaturgie ▪ Theorie van het maakproces	32
<b>7 Conclusie</b>	40
<b>Nawoord</b>	42
<b>Bronvermelding</b>	45
<b>Bijlage 1 Gegevens bij de voorstelling</b>	
<b>Bijlage 2 Overzicht van scènes in De Grens</b>	

## Inleiding

In de (toegepaste) theaterwetenschap is de laatste jaren steeds meer belangstelling ontstaan voor het theatrale maakproces. Is het mogelijk om een instrumentarium te ontwikkelen om - net als bij de theatervoorstelling waar verschillende analysemethoden voorhanden zijn - een maakproces te kunnen observeren en analyseren? Vanuit dit perspectief is het werkproces van de theatervoorstelling 'De grens, de vreemdeling en een stuk of wat stamgevoelens' geobserveerd. De voorstelling is gemaakt door Giselle Vegter bij theaterwerkplaats Generale Oost in Arnhem en ging mei 2005 in première.

Centrale vraagstelling voor de observatie en de onderhavige rapportage is: hoe verloopt het maakproces bij deze productie? Daarnaast is in het bijzonder aandacht besteed aan de vraag: wat is het aandeel van dramaturgie in het maakproces? Indirect kan als derde de vraag gesteld worden: hoe kan een maakproces worden beschreven en kan deze rapportage bijdragen aan verdere theorievorming rond het theatrale maakproces?

Voor deze voorstelling hebben Generale Oost en Giselle Vegter de schrijver/theatermaker Emanuel Muris de opdracht verstrekt een tekst te schrijven, uitgaande van Giselles fascinatie voor en frustratie over de manier waarop we in 'het rijke Westen' (in het bijzonder het welvarende deel van Europa) omgaan met vluchtelingen en asielzoekers; een manier die we kunnen typeren als afwijzend, met een beschermende houding ten opzichte van de eigen welvaart en een naar binnen gerichte blik; kort gezegd: vol is vol; wat van mij is, is niet bestemd voor jou; red jezelf maar. Muris voegde hier een eigen fascinatie aan toe, namelijk de welvaartsmaatschappij die zóveel keuzes en alternatieven biedt dat men niet meer weet wat te kiezen; het kompas is dolgedraaid. De maatschappij is geen beschavingsvorm meer, maar een marktmechanisme; de mens geen maat, maar een consument.

'De Grens' beleeft haar première temidden van een hausse aan theatervoorstellingen waarin theatermakers zich willen uitspreken over bovengenoemde thematiek. Wunderbaum (voorheen JongHollandia) plaatste in 'Welcome in My Backyard' de vluchtelingen in de achtertuin, twee leden van Dogtroep sneden in 'Tulpen uit Kabul' een vergelijkbaar onderwerp aan. ZTHollandia boog zich in 'Fort Europa' over het 'project Europa' via personages die dat fort bij constatering van een algeheel gebrek aan menselijke waardigheid en gelijkwaardigheid het liefste willen verlaten.

Naast de samenwerking met Emanuel Muris - de tekst is in nauwe samenwerking tussen Emanuel en Giselle ontstaan - heeft Giselle voor dit project vier acteurs aangezocht, een muzikant, een decor- en een kostuumontwerpster. Het proces is begeleid door Generale Oost, in het bijzonder door Dorine Cremers, artistiek leidster. Dorine was nadrukkelijk niet als productiedramaturg bij het proces betrokken, maar heeft in haar functie van artistiek leider het proces op vele fronten ondersteund.

Het verslag is gebaseerd op observaties van het repetitieproces gedurende acht dagen (gemiddeld één dag per week), twee uitgebreide vraaggesprekken met respectievelijk Giselle Vegter en Dorine Cremers, als mede een groot aantal kortere gesprekken die na afloop van een repetitiedag plaatsvonden. De aanloopfase van dit project is gereconstrueerd op basis van gesprekken met Giselle en Dorine.

In het verslag is veel aandacht voor de ontwikkeling van de tekst, de rol van muziek in het enceneringsproces, beoogde stijlkeuzes en de communicatie tussen regisseur en acteurs. De ontwikkeling van de vormgeving - decor, kostuums, lichtontwerp - is natuurlijk ook belangrijk in het maakproces, maar daarvan worden alleen belangrijke keuzemomenten beschreven, niet de achtergronden van het ontwerpproces. Gekozen is voor een focus op

datgene wat daadwerkelijk op de repetitievloer plaatsvindt en de dramaturgische keuzes die in het proces gemaakt zijn.

Het verslag is als volgt opgebouwd, te beginnen met een beschrijving van de aanloop- en voorbereidingsfase van dit project, gevolgd door een beschrijving en analyse van de tekst zoals die er lag bij aanvang van de repetitieperiode. Daarop volgt een uitgebreide beschrijving van de eerste repetitiedag, waar een aantal uitgangspunten zijn benoemd. Daarna volgt een beschrijving van de repetities per week (ingedeeld naar thema's). Tenslotte volgt een poging om de dramaturgie van dit maakproces te beschrijven als ook een aanvulling te maken op bestaande theorievorming over het theatrale maakproces.

Het verslag is geschreven door Liesbeth Groot Nibbelink, theaterwetenschapper en werkzaam als docent bij de leerstoelgroep theater van de Universiteit Utrecht. Zij heeft in het verleden een aantal malen als regieassistent gewerkt, zelf ook voorstellingen gemaakt en kent het theater daardoor niet alleen als studieobject, maar ook als ervaring.

# 1 Aanloop tot een samenwerking tussen Generale Oost en Giselle Vegter

## Generale Oost

Generale Oost is een theaterwerkplaats in Arnhem, opgericht in 2001. Artistiek leider is Dorine Cremers (die tot 2001 als dramaturge bij De Trust werkte). Deze theaterwerkplaats biedt jong talent de kans ideeën en plannen te verwezenlijken, zich verder te ontwikkelen en aansluiting op het professionele circuit te vinden. In haar beleidsplan voor de periode 2005-2008 formuleerde Dorine Cremers een aantal duidelijke uitgangspunten<sup>1</sup>:

- de werkplaats heeft een belangrijke functie voor en inbedding in de regio Oost-Nederland, maar heeft daarnaast een landelijke uitstraling. Studenten van kunstopleidingen in de regio kunnen een beroep doen op de werkplaats; via de werkplaats zijn er intensieve contacten en uitwisselingen met theatergezelschappen in de regio; voorstellingen van jonge makers die vanwege subsidie- en productie-systematiek niet in de Arnhemse schouwburg zijn geprogrammeerd worden gepresenteerd in Theater a/d Rijn, de vaste huisvesting van Generale Oost; via deze vaste huisvesting is de werkplaats herkenbaar, wat bijdraagt aan het landelijk bereik.
- de werkplaats is gericht op jonge talentvolle makers. De artistiek leider beslist welke maker en welke plannen in de werkplaats worden gerealiseerd (uitgaande van de criteria visie, originaliteit en vakmanschap). Bij de werkplaats staat het onderzoek, de ontwikkeling van het talent van de maker en het werkproces voorop, waarbij de uiteindelijke voorstelling nadrukkelijk wordt gezien als deel van dat onderzoek. Voor de voorbereidingsfase van het project wordt dan ook veel tijd genomen; pas wanneer de uitgangspunten voldoende helder zijn en er een bevredigend team van cast en crew is samengesteld, gaat het licht op groen.
- de werkplaats bevindt zich nadrukkelijk in het gebied tussen opleiding en praktijk, maar altijd met de blik gericht op een toekomst buiten de theaterwerkplaats, in de professionele praktijk. Na afloop van een werktraject adviseert Dorine Cremers theatermakers over mogelijke vervolgstappen waarmee zij hun talent kunnen ontwikkelen en brengt hen in contact met makers of instellingen die hen daarbij zouden kunnen ondersteunen.
- de werkplaats biedt facilitaire ondersteuning en inhoudelijke coaching. Theatermakers worden er op artistiek en productioneel gebied begeleid en uitgedaagd om ideeën uit te werken, aan te scherpen en te toetsen aan het publiek. De werkplaats draagt actief bij aan de ontwikkeling tot zelfstandig kunstenaar.

Generale Oost heeft niet het doel zich te onderscheiden van andere theaterwerkplaatsen in Nederland. Dorine Cremers ziet dan ook niet veel onderlinge verschillen. Hooguit bepaalt de smaak van een artistiek leider (mede) wat er aan producties gemaakt wordt. Daarnaast is er een verschil of een werkplaats in Amsterdam of Arnhem staat, wat betreft de instroom van afgestudeerde makers (in Amsterdam is er een grote variëteit aan makers, in Arnhem zijn het vooral acteurs die plannen inleveren; plannen die vaak meer gericht zijn op spel/spelstijl dan werkelijk op het maken).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Samengesteld uit het Beleidsplan Generale Oost 2005-2008.

<sup>2</sup> Interview met Dorine Cremers, 6 april 2005

## Giselle Vegter

Giselle Vegter is in 2004 afgestudeerd aan de Regieopleiding in Amsterdam. Voor deze opleiding studeerde ze Theaterwetenschap aan de Universiteit Utrecht. Ze heeft de studie in het laatste jaar afgebroken en ging naar de Toneelacademie in Maastricht. Na het propedeusejaar kreeg zij het advies om als docent/maker verder te gaan; Giselle zag in zichzelf geen docent. Ze vroeg een jaar bedenktijd, rondde in dat jaar haar studie Theaterwetenschap af en deed auditie bij de Regieopleiding in Amsterdam: "Denken over dingen bevalt me wel. Maar [...] op de Toneelschool in Maastricht merkte ik dat ik op de vloer altijd een veel te sterk derde oog had. Ik heb uiteindelijk voor regie gekozen; daarin komen denken en praktijk samen."<sup>3</sup> Ze werd aangenomen en studeerde daar in 2004 af met een encensering van 'Overgewicht, onbelangrijk: Vormeloos' van Werner Schwab. Daarvoor maakte zij 'Ora et labora' van Herman Heijermans, te zien op de Regiedagen 2003 en de jeugdvoorstelling 'De Kleurenvanger' bij jeugdtheater De Krakeling. Na haar afstuderen kon zij bij verschillende werkplaatsen aan de slag. Bij het Gasthuis in Amsterdam maakte zij 'Embedded', een vooronderzoek voor een stuk met tekst van Paul Pourveur, dat in november 2005 een vervolg krijgt met de voorstelling 'De Nieuwe Encyclopedia'. Begin 2005 maakte ze bij jeugdtheaterwerkplaats Het Lab in Utrecht de voorstelling 'Otterstraat 66'. In maart, april en mei 2005 werkt ze bij Generale Oost.

Gedurende haar studie aan de regieopleiding heeft Giselle een voorkeur ontwikkeld voor het werken met theaterteksten, waarbij de laatste jaren steeds meer nadruk komt te liggen op nieuw geschreven theaterteksten. "Ik heb sterk de behoefte om een eigen verhaal te vertellen of om zelf onderdeel te zijn van dat verhaal. Bij een bestaande tekst is het noodzakelijk je daar toe te verhouden, terwijl ik graag theater maak over de wereld waar ik me nu in bevind. Die wereld van nu vind ik terug in teksten van bijvoorbeeld Paul Pourveur, Annemarie Slotboom en Emanuel Muris."<sup>4</sup>

Naast aandacht voor de tekst en een sterk engagement springen ook andere thema's in het oog: aandacht voor muzikaliteit in een voorstelling, het maken van jeugdtheater en het zoeken naar nieuwe vertelmiddelen, zoals het werken met video bij Het Gasthuis, en een eigen theatrale stijl. Giselle liep stage bij Dirk Tanghe (De Paardenkathedraal) omdat ze erg geïnspireerd raakt door zijn gevoel voor theatrale en muzikaliteit.

## Samenwerking

Dorine Cremers en Giselle Vegter kennen elkaar al voordat het daadwerkelijk tot samenwerking komt. In het derde jaar van de Regieopleiding onderzoekt Giselle in het kader van een werkveldoriëntatie-opdracht Generale Oost. Ze voert er een goed gesprek met Dorine, dat haar veel inzicht geeft in het denken over theater: het is niet nodig om nu al een definitieve stijl te hebben, het is geen probleem wanneer je van theater houdt waarin 'gewoon' goed geacteerd wordt en je minder met radicale experimenten bezig bent. Dorine volgt daarna het werk van Giselle en is onder meer heel positief over 'Ora et Labora', een voorstelling die Giselle echt ziet als een 'eigen' voorstelling. Ze blijven elkaar regelmatig tegenkomen bij voorstellingen. In haar afstudeerjaar informeert Giselle naar de mogelijkheid om een voorstelling bij Generale Oost te maken en Dorine staat daar positief tegenover.

---

<sup>3</sup> Kok, Lonneke, *De grootste vorm van decadentie is het verlangen naar armoede*, interview met Giselle Vegter, opgenomen in de persmap bij deze voorstelling, april 2005.

<sup>4</sup> Vraaggesprek met Giselle Vegter, 29 maart 2005.

Dorine heeft vertrouwen in Giselle als maker en dat is wat betreft Dorine één van de grondslagen voor een samenwerking met Generale Oost: "Ik vind dat Giselle heel goed met kritiek kan omgaan. Haar afstudeervoorstelling kreeg heel uiteenlopende reacties, zowel positieve als negatieve. Je kunt als jonge maker dichtslaan van kritiek. Giselle kon die kritiek heel goed verwoorden en relateren aan haar eigen werk en werkwijze: dat vind ik een heel volwassen manier van naar theater kijken en met theater omgaan. Verder vind ik het leuk dat ze zowel jeugd- als volwassenentheater maakt en dat ze een liefde voor tekst heeft. Ik noem haar altijd een stayer; ze is niet het type dat door iedereen wordt bejubeld en benoemd als het briljante talent dat de zalen onveilig zal maken. Dat hoeft ook niet. Zij is iemand die zich op een goede manier kan gaan ontwikkelen tot een heel goede regisseur, die interessante dingen heeft te vertellen op het toneel. Dat heeft tijd nodig. Ik vind de toneelwereld op dit moment een beetje hysterisch: binnen vijf jaar na de regieopleiding moet je al bij de top horen, zo ongeveer. Dat is onzin. Theu Boermans was ook pas aan de top van zijn kunnen toen hij al in de 40 was. En dat geldt eigenlijk voor alle grote regisseurs."<sup>5</sup>

Voordat het daadwerkelijk tot een concrete planning komt wordt er veel overleg gevoerd met Gasthuis en 't Lab (van De Berenkuij). De verschillende plannen en periodes moeten goed op elkaar afgestemd worden. Nadat de respectievelijke artistiek leiders Giselle op het hart drukken te maken wat ze liefst wil maken - en zij ook onderling overleg hebben - komt ze tot de volgende indeling: werken met een nieuwe tekst van Emanuel Muris bij Generale Oost, ondersteund door de ervaring van Dorine als tekstdramaturg, een tekstloze jeugdtheatervoorstelling over een vrouw en haar herinneringen bij 't Lab en tenslotte een tekst van Paul Pourveur en werken met video bij Gasthuis (opgesplitst in een onderzoeksfase en een vervolgfase), waar immers veel ervaring met het werken met nieuwe media aanwezig is. En zo is Giselles balboekje voor anderhalf jaar gevuld, geen slecht begin voor een net afgestudeerde regisseur.

Voor het project bij Generale Oost komt Dorine met de suggestie voor het uitnodigen van een jonge Nederlandse tekstschrijver. Giselle stelt de schrijver Emanuel Muris voor. Ze wil al langer met hem samenwerken, geraakt door de rake observaties in zijn voorstellingen waarin zij een verwantschap in denkwijze ziet. Ook Dorine heeft Emanuel op haar lijstje staan voor een project bij Generale Oost, als auteur of regisseur.

Emanuel Muris is een eigenzinnige theatermaker en fantasierijk schrijver. Zijn voorstellingen stellen de al dan niet beschaafde mens centraal, in soms surrealistisch/mythische vertellingen. Hij maakte 'Ha de Zee' en 'Zootopia' (dat als ondertitel heeft: 'Een volstrekt gestoord toneelstuk waarin beweerd wordt dat de wereld beter af is zonder de mens'). Vaak komen er dierfiguren voor in zijn teksten.

Dorine: "In de visie van Emanuel is ieder mens in wezen een dier; de mens zou beter af zijn wanneer we allemaal dieren waren gebleven. In zijn stukken is er altijd een spanningsveld tussen beschaving en dier zijn, tussen chaos en structuur. Zijn stukken gaan altijd over hetzelfde, in steeds een andere setting. Dat vind ik leuk. Er komen altijd weirde personages in voor. In 'De Grens' is dat Libark, de vrouw die denkt dat ze een hond is. In 'Ha de zee', een geweldige tekst en werkelijk een fantastische voorstelling, was hij zelf een levensgrote muis die de hele tijd zat te breien op het toneel. Hij heeft een ongebreidelde fantasie."<sup>6</sup>

Voor Emanuel is het een nieuwe ervaring om een tekst te schrijven die door iemand anders wordt geregisseerd en die voor aanvang van de repetities af moet zijn. Hij werkte tot nu toe als maker/schrijver en ontwikkelde zijn teksten op de vloer. Dorine heeft Emanuel

---

<sup>5</sup> Interview Dorine Cremers, 6 april 2005.

<sup>6</sup> Interview Dorine Cremers, 6 april 2005.

aangemoedigd om nu eens te proberen of hij als auteur pur sang een tekst kan afleveren, en evengoed: als regisseur eens te gaan werken met een tekst die hij niet zelf geschreven heeft.

Dorine begeleidt het project in haar functie van artistiek leider: "Ik ben niet dramaturg van het project, maar de coach of begeleider. Dat vind ik totaal iets anders. Als dramaturg stel ik me op als theatermaker, mijn smaak of visie op theater telt mee. Bij Generale Oost stel ik mijn smaak of opvattingen veel meer op de achtergrond. Ik probeer ook heel procesmatig te begeleiden. Net als bij De Trust ben ik meestal vooral in het begin en aan het eind van het proces aanwezig. In het begin gaat het om het vastleggen van een aantal basale voorwaarden: welk stuk, welke cast, welke periode en waarom? Als dat helder is, dan kan de regisseur aan de gang. Later, wanneer de rigoureuze besluiten worden genomen, ben ik weer erbij. In die fase daartussen in heb ik voornamelijk contact met de regisseur, buiten de repetities om".<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Interview Dorine Cremers, 6 april 2005.



## 2 Voorbereiding

### Uitgangspunten

Naast de keuze voor de schrijver stond ook het inhoudelijk uitgangspunt al snel vast. Giselle wilde een voorstelling maken over vluchtelingen. In de aanloop naar deze voorstelling bracht Giselle acht zaterdagen door op een asielzoekerscentrum, waar zij met studenten sociale dienstverlening en een aantal jonge asielzoekers een film maakte over de dromen van deze jongeren. Zij vroeg aan hen hun droomwereld te beschrijven: stel je kruipt door een hek waardoor je op een open plek in het bos komt, die plek laat jouw droomwereld zien. Hoe ziet die plek eruit voor jou? (Een kleine analogie met 'De Grens' is wel zichtbaar, zoals later zal blijken). Giselle voerde gesprekken met uitgeprocedeerde asielzoekers. Mensen die al vijf of zes jaar in Nederland zijn maar zich in een niemandsland bevinden: ze hebben geen toekomst hier en kunnen ook niet terug naar hun eigen land. Ze lopen op Nikes (die ze niet kunnen betalen) maar blijven zich buitenstaander voelen. Daarover moest het stuk gaan: over vluchtelingen en hoe wij in het Westen met vreemdelingen en onze welvaart omgaan. Hoe ga je om met de wetenschap dat het ongelijk verdeeld is in de wereld; dat als je een T-shirtje koopt bij H&M, je dan bijdraagt aan die ongelijke verdeling?

"Ik weet ook wel dat je niet alle mensen hier kunt laten komen, maar hoe kan het zijn dat je als rijk land mag bepalen dat andere mensen er niet in mogen? Wij hebben toevallig geluk gehad dat we hier zijn geboren. We kampen hier met welvaarts- en luxe problemen: euthanasie, donorschap - alsof geluk een keuze is. Maar ons ongeluk staat in schril contrast met mensen die moeten overleven, vluchtelingen die vanuit armoede en leed hier terecht komen. De verhouding tussen de rijke westerling en de arme vluchteling vormt zo'n groot contrast - en het feit dat die rijke westerling vrij is te beslissen over het lot van de derdewereldbewoner. Dat de wereldeconomie zo werkt, en dat ik daar onderdeel van uitmaak, dat vind ik heel moeilijk te verteren."<sup>8</sup>

Een ander uitgangspunt is het werken met een componist. Dit lijkt een intuïtieve keuze te zijn. Voor Giselle stond met de keuze voor een tekst van Emanuel ook een grote rol voor muziek in de voorstelling min of meer vast. Later in het proces geeft ze aan dat ze graag met muziek werkt en dat dat wel eens een stijlkenmerk zou kunnen worden.

Was er een duidelijk concept? In elk geval niet op papier. Dorine Cremers ziet ook niet veel heil in een concept of plannen op papier - zeker niet waar het jonge makers betreft: "Ik heb helemaal niks met het begrip concept. Ik vind dat het meest stompzinige woord dat ooit is uitgevonden. Uitgangspunt is dat Giselle moet regisseren, wil regisseren, kan regisseren. Zij moet zich kunnen ontwikkelen. Inhoudelijk is het uitgangspunt dat zij een voorstelling wil maken die gaat over haar probleem met de wereld. Een uitgangspunt verandert in de loop van de tijd. Ze begint ergens, ze begint te praten met Emanuel, nu ligt er een tekst. Straks komt er een voorstelling uit. Die is mijlenver verwijderd van 'iets met vluchtelingen doen' want daar gaat deze tekst al helemaal niet meer over. Zo gaat dat, en dat is helemaal niet erg. Wat ik belangrijk vind, is dat zij iets met dat thema wil doen. Natuurlijk hebben we gesprekken over zo'n thema. Maar een uitgangspunt verandert als je ermee gaat werken, of je nu vanuit tekst werkt of vanuit improvisatie. Ik geloof gewoon niet dat je iets vooraf bedenkt wat dan in een rechte lijn doorloopt naar de uiteindelijke voorstelling. Ik heb het nog nooit gezien. Ik reageer dan ook op wat ik zie op de vloer. Ik geef dat terug en vraag dan aan de maker of dat is wat

---

<sup>8</sup> Kok, Lonneke, *De grootste vorm van decadentie is het verlangen naar armoede*, april 2005.

hij of zij wil zien. Bij het begeleiden van dit soort projecten probeer ik heel coachend te werken, maar ik heb het als dramaturg bij De Trust niet anders gedaan. Het gaat over werking, veel meer dan over een uitgangspunt. Vaak zie ik iets en denk ik: het werkt niet, het komt niet over. Dan ga ik bedenken waarom het niet werkt: misschien moet de scène op een andere plek, misschien kijk ik niet goed want is de instellingscode niet goed of is het publiek niet goed genoeg gestuurd. Zo praat ik ook met Giselle."<sup>9</sup>

## **Ontwikkeling tekst tot aan de repetitieperiode**

In september 2004 voeren Giselle en Emanuel ongeveer vijf gesprekken over onderwerpen die een relatie hebben met het thema van de vluchteling. Giselle omschrijft die fase als 'samen geschiedenis maken'. Er is onder meer gesproken over de oostgrens van Europa (de nieuwe grens van Europa), de film *Dogville* is bekeken en uitgebreid bestudeerd: hoe ga je om met het vreemde? In november en december gaat Emanuel het stuk schrijven, is vervolgens het plan. Eind december heeft Emanuel alleen een globale opzet voor het stuk. Ondanks lichte teleurstelling over het ontbreken van tekst, is Giselle over deze opzet erg te spreken. De opzet betreft vier personages (grenswachter Thomasch, houthakker Oggy, vreemdeling Eva en Libark, een vrouw die denkt dat ze een hond is) en de plaats: een grenspost. Vervolgens is de afspraak dat Emanuel scènes zal schrijven waarop Giselle per e-mail reageert. Vrij snel ziet Giselle toch af van deze werkwijze: zij weet niet in welke richting het stuk zich gaat ontwikkelen en dan is het lastig om op scènes te reageren. Ze vraagt Emanuel eerst een plot te schrijven en binnen twee dagen ligt er een goede synopsis. Inmiddels is het januari. De volgende opdracht luidt: binnen anderhalve week een eerste versie. Giselle: "Emanuel zegt dat hij veel aan deze manier van samenwerking heeft gehad, ik had vooral het gevoel dat ik zijn agenda en politieagent was".<sup>10</sup> Maar wel met resultaat, want na anderhalve week ligt er een tekst van 60 pagina's. Het stuk zit dus al wel in het hoofd van Emanuel. Giselle is niet echt overtuigd van deze tekst, ze bevat veel tekst over wat de personages zouden moeten zeggen en weinig dialoog: "Op dat moment had ik twijfels of het allemaal wel goed zou komen. Dorine zag ondanks allerlei verbeterpunten de kwaliteit van de tekst. Daar heb ik echt vertrouwd op het inzicht van Dorine. Het is fijn om dat te kunnen doen. En ook het vertrouwen van Dorine te hebben dat het kan gaan lukken."<sup>11</sup>

Dorine en Giselle passen vervolgens een paar dagen lang een grondige dramaturgische analyse toe op de tekst: wat is de betekenis, werkt die scène, waarom staat die scène daar, zijn de handelingen van de personages geloofwaardig, wat moet weg? Met die opmerkingen gaat Giselle terug naar Emanuel, die daarop een nieuwe versie schrijft. De tekst wordt half februari 2005 gelezen met de acteurs. Met de reacties van die lezing wordt verder gewerkt en zo nadert bij ongeveer de achtste tekstversie de eerste repetitiedag op 29 maart. Met name de laatste helft van de tekst is in vergelijking tot de eerste lezing met de acteurs, dan flink bijgeschaafd en aangescherpt. Teksten waarin een personage zijn beweegredenen uitgebreid verwoordt en zijn verleden beschrijft zijn omgewerkt naar concrete dialogen en situaties.

Wat zijn belangrijke veranderingen geweest bij de ontwikkeling van de tekst? De personages Thomasch, Oggy en Libark zijn alleen bijgeschaafd, het personage Eva heeft daarentegen veel veranderingen ondergaan. Eva is haar welvarende land ontvlucht, op zoek naar eenvoud (het vluchtelingthema is dus via de omkering aanwezig). Eva was in de eerste versies een

---

<sup>9</sup> Interview Dorine Cremers, 6 april 2005.

<sup>10</sup> Vraaggesprek Giselle Vegter, 29 maart 2005.

<sup>11</sup> Vraaggesprek Giselle Vegter, 29 maart 2005

pubermeisje. Op initiatief van Giselle verandert Eva in een jonge, volwassen vrouw. Zij neemt daardoor een veel gelijkwaardiger positie in ten opzichte van de overige personages, haar naïviteit kan minder makkelijk worden weggezet als puberaal en is nu een eigenschap van de (westerse) menselijke soort. Het eind van het stuk is ook nogal aan verandering onderhevig geweest. De eerste versies sloten af met een scène waarin Thomasch en Oggy naar het land van Eva willen. Die scène maakte het stuk politieker: maatschappijen die tegenover elkaar staan in plaats van mensen. De scène is veranderd en omgewerkt naar de situatie dat Eva terug gaat naar haar land. Door die wijziging worden de thema's op een meer persoonlijk niveau uitgewerkt. Dit laatste had de voorkeur van Giselle. Gezien haar betrokkenheid bij maatschappelijke problemen en relativering van wat je daar als theatermaker aan kunt doen, ligt dat voor de hand: de wereld kun je niet veranderen, maar het bewustzijn van mensen misschien wel.

Dorine: "De personages zijn allemaal spreekbuizen van de auteur - allemaal Emanuulletjes - ze onderscheiden zich karakterologisch niet in de taal. Dat levert een bepaald kleurenpalet op dat ik heel mooi vind. In Eva zie ik het denken van Giselle sterk terug. De laatste weken zijn er nog belangrijkste stappen gezet. We hebben veel gepraat over Eva, over wat ze doet, waarom ze dat doet en waarom ze uiteindelijk teruggaat; dat is uiteindelijk de finale crux van het stuk. We vonden lange tijd geen antwoord op die vragen. Op een gegeven moment dacht ik: volgens mij heeft Eva geen motief. De voorwaartse beweging is het belangrijkste in Eva: zij wordt gedreven door een weg willen. Ze weet niet wat ze daar zal vinden. En het leuke is: ze gaat terug. Dat is de enige plek waar ze naar toe kan. Interpretaties verschuiven. Wat mij betreft gaat het stuk al niet meer over Eva, maar veel meer over een mannevriendschap. En vorige week zijn we erachter gekomen dat het stuk eigenlijk over geld gaat. Geld verschaft je vrijheid en niets anders. Het is heel decadent om te denken dat dat niet zo is, want het is wel zo. Emanuel gaat dat nu uitwerken en scherpt de laatste grote tekst van Oggy verder aan."<sup>12</sup>

## **Samenstellen team**

Terwijl de tekst in ontwikkeling is worden ook langzamerhand de overige aspecten ingevuld. Giselle maakt de keuzes, Dorine adviseert daarbij. Er worden vormgevers gezocht: Anne Habermann gaat het decor ontwerpen en Annemarie Klijn de kostuums. Met Anne heeft Giselle voorbereidende gesprekken gevoerd over het thema, samen is beeldmateriaal bekeken. De belangrijkste stappen zijn in deze voorfase gezet, want Anne komt op 29 maart al met een maquette van een ontwerp dat alleen in detail zal veranderen.

De cast wordt gezocht: Waldemar Torenstra wordt gevraagd voor de rol van Oggy, Floor van Berkestijn speelt Libark, Irene Slotboom speelt Eva en Noël Keulen speelt Thomasch. Voor Noël is het een stage (hij zit in het 3e jaar van de acteursopleiding Toneelschool Arnhem); de overige acteurs zijn al een aantal jaren afgestudeerd aan Toneelscholen in Amsterdam en Maastricht en werkzaam bij diverse gezelschappen. Waldemar heeft onder meer bij NNT en TGA gespeeld, Floor speelt al enkele seizoenen bij jeugdtheatergezelschap Stella. Bij het casten hebben Dorine en Giselle veel voorstellingen samen bezocht. Noël is door Dorine voorgedragen. Na het zien van een voorstelling is ook Giselle positief. Zo versterkt Dorine ook de band met de toneelschool, één van de beleidsuitgangspunten van Generale Oost. Als componist wordt Bouke Feleus aangetrokken, een muzikant die op meerdere instrumenten thuis is: cello, viool, accordeon. Hij studeerde aan het conservatorium en heeft al vrij vaak in theaterproducties meegewerkt. Hij heeft door die ervaring een strategie ontwikkeld om flexibel te kunnen zijn. Zo is hij bijvoorbeeld niet te perfectionistisch: hij maakt muzikale

---

<sup>12</sup> Interview Dorine Cremers, 6 april 2005.

schetsen en tast zo de bedoelingen van Giselle af. Hij weet zelf dat het mooier en beter kan, maar gaat dat pas uitwerken zodra de muziek min of meer vaststaat. Tevens is hij niet allergisch voor de manier waarop niet-componisten muziek omschrijven. Giselle vraagt bijvoorbeeld om 'een stukje Bach' bij een scène. "Er zijn honderden 'stukjes Bach'. Sommige componisten kunnen niets met zo'n vraag. Maar ik kan ongeveer raden wat voor soort 'stukje Bach' Giselle wil horen, afgaande op de overige muziek waarvan ze aangeeft dat het goed is."<sup>13</sup>

Het lichtontwerp is in handen van Claudia van Dijk, zij is als lichttechnicus in dienst van Generale Oost. Verder wordt in de voorbereidingsfase gewerkt aan het publiciteitsmateriaal, aangezien in de tweede week van de repetitiefase tekst en beeld af moeten zijn en in de vierde week het materiaal wordt gedrukt. Tenslotte zijn er al wat praktische dingen geregeld zoals het aanvragen voor vergunning om een pistool in de voorstelling te mogen gebruiken.<sup>14</sup>

Dorine: "Ik hoop op een voorstelling die een breed publiek aanspreekt, die beklijft. Ik hoop dat Giselle een goed proces draait: veel leert over regisseren en hoe processen gaan, ik hoop dat ze veel opsteekt van onze gesprekken en van de manier waarop wij produceren. Je kan inhoud organiseren. Giselle werkt nu met een groot team, met vormgevers een componist. Daar ligt een inhoudelijke visie van mij achter; ik doe dat omdat ik denk dat Giselle een klassiek regisseur is die binnen een gezelschap goed zou kunnen functioneren. Dan moet je met die disciplines leren werken, dan moet je bijvoorbeeld met een vormgever leren praten over conceptontwikkeling."

---

<sup>13</sup> Kort gesprek met Bouke, in week 4 van het repetitieproces.

<sup>14</sup> Een overzicht van medewerkers en andere informatie over de voorstelling is opgenomen in bijlage 1.

### 3 Synopsis en analyse De Grens

#### Synopsis

'De grens, de vreemdeling en een stuk of wat stamgevoelens' speelt zich af aan een niet nader geduide grenspost, in een bos. Een plek waar niets te beleven valt, waar geen hond komt, waar de nevels van het bos vergetelheid bieden. Grenswachter Thomasch houdt er de wacht. Hij is bevriend met houthakker Oggy, die zich ledig houdt met vergetelheid zoeken in drank en het smokkelen van sigaretten in boomstammen. Aangezien Thomasch zijn baantje aan Oggy te danken heeft, laat hij de smokkelwaar oogluikend toe. In het bos zwerft ook een jonge vrouw, Libark, die zegt dat ze een zwerfhond is. Ze heeft zich terug getrokken uit het alledaagse leven en heeft in het bos vrijheid gevonden: niemand die haar zegt wat ze moet doen. Alles min of meer pais en vree, totdat Eva opduikt, een jonge vrouw die 's nachts de grens is overgestoken. Zij is gevlucht uit haar eigen land, gevlucht voor wat ze noemt 'de dictatuur van de vrijheid'. Thomasch is totaal overdonderd en aarzelt haar aan te geven, voor Oggy is de zaak helder: aangeven en doorleven. Door de komst van Eva wordt de vriendschap danig op de proef gesteld. Thomasch vraagt Oggy zich niet met Eva te bemoeien, dat gebeurt in een nacht vol drank uiteindelijk toch, en bovendien komt het Oggy ter ore dat Eva wordt gezocht door haar rijke ouders en er een losgeld beschikbaar is. In een vlammende dialoog maakt hij Eva duidelijk dat in het niemandsland van deze grenspost geld de enige weg naar vrijheid is, en dat heeft niets te maken met de luxueuze gedachtevrijheid die Eva nastreeft. Eva schat haar positie als onhoudbaar in en gaat weg. Thomasch ziet daarmee zijn poort naar een nieuw leven - en wie weet, de liefde - sluiten en schiet in een vlaag van wanhoop en woede Oggy neer. Thomasch moet nu tot actie overgaan - welke actie dan ook - maar verandert in een boom. Libark heeft al deze gebeurtenissen met stille blik gevolgd, ze heeft zich af en toe wat grofheden van Oggy laten welgevalen in ruil voor wat eten. Ze bezint zich op haar positie, haar eigen weg om vrijheid te bereiken. Het heeft haar geen ongeluk, maar ook geen geluk gebracht. Wel vrijheid, dat wel. En met die gedachte nestelt ze zich aan de voet van boom Thomasch.

#### Analyse

Het stuk is opgedeeld in drie delen.<sup>15</sup> De tekst is een afwisseling van lange monologen en dialogen, met veel variatie in vorm en sfeer. De spanningsopbouw per deel volgt de lijn van introductie, motorisch moment, opbouw naar climax en afwikkeling: een vrij traditionele opbouw dus, maar door het stuk in drie delen te splitsen is het stuk als geheel dat niet. Als geheel gelezen is de spanning meer die van de abrupte wendingen, waar de monoloog van Eva in deel II (aanklacht tegen de meerkeuze maatschappij) en de tirade van Oggy in deel III (alleen geld verschaft vrijheid) belangrijke scharnierpunten zijn. Ook de vele omkeringseffecten in het stuk zijn opvallend: de vlucht van Eva uit het rijke Westen; de houthakker, doorgaans geassocieerd met puurheid en natuur, is zo corrupt als de neten; de vrouw die denkt dat ze een hond is (en daarmee de vraag oproept wat beter is).

De verhaallijn van het stuk heeft een vrij eenvoudige anekdote, die wellicht door de ingrediënten van het losgeld voor Eva en de moord op Oggy wat geforceerd naar een afronding is gebracht. Wezenlijk tweede aspect van dit stuk, naast de anekdote, is de taal. De

---

<sup>15</sup> Een overzicht van de scènes per deel is opgenomen in bijlage 2.

personages drukken zich uit in zwierende, kronkelende volzinnen waarin bijvoeglijke naamwoorden zelfstandig dreigen te worden en zelfstandige bijvoeglijk. Zoals bijvoorbeeld de eerste woorden waarmee Libark Eva aanspreekt: "Hé, pssst! Menselijkmeisjes meisje! Menselijkheden horen toch niet in opgesloten hok hokken? Dat is toch meer iets voor hondachtigen met gepleegde strafbarefeitelijkheden?". Hoewel Libark wat betreft deze kronkeltaal de kroon spant hebben ook de andere personages dit soort opmerkingen. Thomasch zegt bijvoorbeeld over de manier waarop hij via ons-kent-onswerk aan zijn baantje is gekomen: "Daar ben ik [hem] ook dankzeikerig dankbaar voor!". Door de taal worden de personages geen mensen van vlees en bloed, maar bewoners van een licht bevreemdend universum. Het stuk wordt door de makers dan ook getypeerd als een grillig sprookje. De ingrediënten zijn er: een bos, tegenstellingen tussen goed en kwaad, tegenstellingen tussen mens en dier, het surrealistische einde waarin Thomasch een boom wordt. Opvallend in de eerste tekstversies is de beschrijving van nevels uit het bos. Een 'regie-aanwijzing' (in een uiteindelijk geschrapte scène): 'De nevel trekt weder weg en verlaat de grensnederzetting richting het bos'. De sprookjeswereld krijgt een abrupte wending met de intrede van de figuur Eva, waarin het gegeven van de vluchteling is omgekeerd: ze vlucht niet van arm naar rijk, maar van rijk naar arm, op zoek naar soberheid. Zij is daarmee tot in haar tenen een vreemdeling, want de drie bosbewoners kunnen niet eens een begin maken met het delen van dat perspectief.

De taal is naast herhaling, poëzie en kronkeligheden vaak ook heel expliciet. Ze geeft daarmee vrij direct de positie van de personages aan; wat ze denken, wat ze doen. Wanneer bijvoorbeeld in deel II Thomasch Eva dreigt aan te geven geeft Eva in een lange monoloog (2 pagina's tekst) aan waarom ze niet terug kan naar haar land. Hier het begin van de monoloog:

"Hier heb ik voor het eerst het gevoel dat ik leef!

Deze eenvoud hier met al haar verhelderende beperkingen!

Niet meer elke dag worden doodgegooid met informatie!

Want als ik ergens geen behoefte meer aan heb dan is het wel aan nog meer extra informatie!

Bij ons heb je de tijd om jezelf de meest stompzinige en overbodige dingen af te vragen:

Moeder waarom leef ik?

Ben ik wel echt mezelf?

Moet ik niet eens naar een psychiater?

Help ik kan niet kiezen.

Ondanks dus dat je leeft als een God in Frankrijk blijf je er maar niet achter komen wat je nu precies met je leven wil, want er valt ook zoveel te kiezen! Je loopt door een supermarkt en dankt God op je blote knietjes, dat er zoveel te kiezen valt.

Meerkeuze maakt vrij!"

De personages kunnen, met name door de bovengenoemde eigenschappen van de taal, alle gezien worden als spreekbuizen van de auteur. Zij nemen allemaal een verschillende positie in ten aanzien van de belangrijke thema's in dit stuk: keuzevrijheid, vluchtelingen, armoede-welvaart, cultuur-natuur. In zekere zin zijn de personages stuk voor stuk vluchtelingen, ze zijn allemaal op zoek naar een plek om vrij te zijn (hoewel dat begrip vrijheid door iedereen anders wordt ingevuld) maar bevinden zich in een uitzichtloze situatie. Daarmee kan de grenspost letterlijk gezien worden als een niemandsland, zoals dat geldt voor vluchtelingen in een asielzoekerscentrum.

De positie van Eva is wat dat betreft wellicht het meest helder. Zij vlucht voor een land waarin door de overweldigende welvaart zoveel keuzemogelijkheden zijn dat zij niet meer weet wat ze moet kiezen. Ze voelt zich geforceerd in het consumentendom. Consument worden lijkt het hoogste goed. Zij is aan deze kant van de grens op zoek naar

medemenselijkheid, het 'echte' leven. Maar in haar streven is zij ook hopeloos naïef, omdat ze zich de situatie van de 'tweederangsburger' die niet deelt in welvaart niet kan voorstellen.

Oggy oogt op het eerste gezicht als een goedgebekte houthakker, wat lomp af en toe, maar wel iemand die leven in de brouwerij brengt. Uiteindelijk is zijn mensbeeld misschien wel het meest cynisch van allemaal. Oggy rijdt in het stuk een hond aan en is bijna ontroostbaar wanneer de hond door Thomasch wordt doodgeschoten. "Dat was een hond, Thomasch, een hond! Dat kun je van een mens niet zeggen!". Hij acht de onschuld van de hond, de hond die niet konkelt en draait, maar gewoon is, vele malen beter dan de mens, die wat hem betreft het liefst mag verdwijnen. Oggy verkeert vrijwel het hele stuk in een dronkemansroes, omdat hij zelfs zijn eigen bestaan op aarde niet kan verdragen.

Thomasch is van een nuchterder soort ("Een mens laat je lijden, een hond niet"), het type die het beste van alle kwaden kiest. Hij is grenswachter bij gebrek aan beter. Een zachtaardige man die niet loskomt van zijn moeder (die hem regelmatig belt op de grenstelefoon), die lijdt aan het gebrek aan perspectief op een beter leven, maar ook aan het gebrek aan daadkracht. Oggy is wat dat laatste betreft zijn jaloersmakende tegenpool. Zonder daadkracht red je het niet in de wereld. Dan word je een stilstaande boom.

Libark tenslotte heeft een heel ander antwoord gevonden op de vraag naar vrijheid. Ze denkt dat ze een zwerfhond is. Een uitspraak op het einde van het stuk, wanneer Eva op het punt staat weg te gaan en haar voor de voeten werpt dat ze toch niet écht denkt dat ze een hond is, is wat dit betreft heel verhelderend: "Als ik zeg dat ik een hond ben dan is dat voor mij zo [...] Binnen mijn verbeelding kan ik alles zijn wat ik wil zijn. Want niemand is in staat om in mijn gedachtewereld binnen te dringen, onze verbeelding is nog de enige echte ware vrijheidshaven die deze wereld nog rijk is, de rest is onvrijwaarheidsgetrouw."

Daarmee doet de schrijver via de figuur Libark een directe ode aan de fantasie, een pleidooi voor de grillige sprookjeswereld die hij heeft gecreëerd. In het interview van Giselle met Lonkeke Kok wordt Libark als koorfiguur getypeerd.<sup>16</sup> Zij is de beschouwer, zij stelt Eva kritische vragen, ze troost Thomasch, ze ondergaat de grofheden van Oggy (wiens gedrag tegenover Libark enerzijds en de dode hond anderzijds stuitend is). Zij heeft het eerste en laatste woord, in de uiteindelijke tekstversie. In het eerste brengt ze het verhaal op gang en in het laatste sluit ze af met een overpeinzing over de onbereikbaarheid van optimale vrijheid.

Doordat de figuren spreekbuis van de auteur zijn wordt de tekst een ideeënstuk, een discussie waarin de verschillende figuren standpunt innemen ten aanzien van een bepaald thema. De anekdote is eigenlijk alleen het vehikel om de confrontatie der ideeën uit te werken.

---

<sup>16</sup> Kok, Lonkeke, *De grootste vorm van decadentie is het verlangen naar armoede*, april 2005.

#### 4 De eerste lezing

Op 29 maart 2005 vangt het repetitieproces daadwerkelijk aan. Omdat op deze dag de uitgangspunten en plannen van Giselle nog eens duidelijk worden toegelicht en de lijnen van tekst, muziek, acteren en vormgeving bij elkaar komen, die later weer uiteenwaaiëren, wordt hier uitgebreid verslag van gedaan.

Zoals gebruikelijk bij veel professionele gezelschappen schuiven op die eerste dag vrijwel alle betrokkenen aan: Naast Giselle, Dorine, acteurs, Bouke, Anne, Annemarie, Claudia is Esther Dijkers (productieleider) aanwezig, Cis van Helmond (zakelijk leidster) en een stagiaire. Alleen Emanuel ontbreekt, en Reier Pos, die Claudia lichtadvies zal geven. Er is koffie, thee en taart, er hangt de licht spanningsvolle verwachting van het nu-gaan-we-echt-beginnen. Na een voorstelronde wordt begonnen met lezen. De gelezen tekstversie draagt als titel 'De grens, de vreemdeling en een stuk of wat bomen'. Giselle leest de regieaanwijzingen (wat betreft de uitgeschreven handelingen), de acteurs hun rollen. De reactie van de acteurs na lezing is positief. De tekst is helderder dan de vorige versie, die tijdens eerste bijeenkomst in februari is gelezen. Giselle meldt dat het einde van de tekst nog wordt bewerkt; daar staat nog teveel expliciete tekst.

Giselle geeft aan in het algemeen een benadering voor te staan waarin gezocht wordt naar een gekte of grilligheid en nadrukkelijk niet naar realisme. De situaties in het stuk moeten dan ook niet als realistisch benaderd worden maar als een gedachte-experiment, een gedachteconstructie: 'Stel je voor je doet dit, wat gebeurt er dan?'. Deze benadering komt direct voort uit haar interpretatie van de tekst: de tekst is een gedachteconstructie. Het gedachte-experiment uit zich bijvoorbeeld in de talloze dialogen die al direct het niveau hebben van een goede discussie, er wordt niet over koetjes en kalfjes gesproken. Via die discussie wordt ook de dialoog aangegaan met het publiek.

Volgens Giselle past realistisch spel niet bij het idee van de gedachteconstructie, de anekdote zou dan ook teveel nadruk krijgen. Het zoeken naar gekte of grilligheid is een richting die waarschijnlijk wél gaat werken. Ze wil op zoek gaan naar een hallucinerende wereld, waarbij de toeschouwer het idee kan krijgen dat hij in het hoofd van deze mensen zit. Ze is op zoek naar een abstractie in de encenering, waarbij ze meer denkt aan de abstractie van een sprookje dan aan de abstractie zoals je die in moderne kunst ziet.

Hoe je een gedachteconstructie moet spelen, is een tweede. Dat is wat er in de komende repetitieperiode uitgezocht moet gaan worden. Dorine merkt op dat er in de tekst heel concrete situaties beschreven staan: die kun je spelen. Giselle stelt zich voor dat iedereen steeds op de vloer aanwezig is en van daaruit de situatie instapt. Waldemar kan bijvoorbeeld klaar staan met zijn bijl; zodra er een scène van Oggy is begint hij de scène met het hakken van de bijl. Het gaat er niet om dat de acteur volledig in en uit zijn rol stapt, naar dat de acteurs samen de situatie maken, samen dat sprookje opbouwen. De enige die daar een wat andere positie in zou kunnen hebben is Eva. Die staat wat buiten die wereld die gecreëerd wordt, ze wil daar tenslotte ook in. Zij zou bijvoorbeeld de enige kunnen zijn die het toneel opkomt. Verder is er de muziek, die als een soort vijfde personage mee het sprookje opbouwt. Ondanks het gegeven van de gedachteconstructie wil Giselle voorkomen dat de acteurs 'gedachten gaan spelen': "Als ik aan het stuk als geheel denk, zie ik veel energie, lijven, koppen voor me, geen denksfeer".

Na deze bespreking bekijken we de maquette van Anne Habermann, aangekondigd door de roep 'Bert! Kom er maar even bij!' (Bert is hier denkbeeldig; bij een groot gezelschap zou nu de techniek even aanschuiven). Voor Giselle is het de eerste keer dat het decorontwerp bij



aanvang van de repetitie al zover gevorderd is. Het ontwerp is een ruimte met neutrale wanden. Een stapel planken is in de lengte over de vloer gelegd, waardoor er een verdeling is tussen de ruimte ervoor, de berg planken en het 'achterland'. Rechts staan een groot aantal plastic kratten opgestapeld en een tafel met papiertjes erop. De kratten verwijzen naar steriele opvangcentra en bevatten dekens en een tandenborstel: een noodpakket voor vluchtelingen. De tafel verwijst naar een kantoortje (de papiertjes verwijzen naar een foto van een tafel met papieren met op elk papier een sleutel). Linksachter staat een poppetje met een cello, links voor zitten poppetjes op de planken. Bij de planken ligt een berg zand.

De ruimte als geheel moet wat betreft Anne een ruimte zijn die meerdere ruimtes kan oproepen. Ze heeft tijdens het ontwerpen veel nagedacht over hoe je in een binnenruimte de sfeer van een buitenruimte op kan roepen. De theaterzaal waar uiteindelijk gespeeld gaat worden is een hoge ruimte met een planken vloer en een raam en deur. Anne vindt het een mooie ruimte, maar wel erg bepalend; ze kiest liever voor een zwarte of witte doos.

Naar aanleiding van de maquette ontstaan er associaties. Waldemar denkt aan de hemel als plaats waar de personages gesprekken voeren. Bouke noemt 'Huis Clos' van Sartre, het na de dood tot elkaar veroordeeld zijn, en Libark die als een soort hellehond de poort naar de hemel bewaakt. Dorine reageert op het ontwerp: mooi dat de grens (de houten planken) doorloopt tot aan de wanden van het toneel en zo duidelijk aanwezig is. Die grens kan op verschillende niveaus geïnterpreteerd worden: grenzen in moraal, de grens met het niemandsland of het achterland. Giselle zoekt nog naar een element in de ruimte dat een bevreedende werking heeft; Anne geeft aan dat dat irrationele element nog ontbreekt. Anne werkt graag dicht op de repetities en is van plan de volgende week planken/steigerbalken op de repetitievloer te leggen.

De maquette is gepresenteerd in een zwarte doos, iemand stelt voor het ontwerp met witte wanden te bekijken. Veel mensen zijn gecharmeerd daarvan, Giselle ook. Het wit versterkt de associatie met een hemel, lijkt meer een keuze, ondersteunt het gedachte-experiment. Het zou volgens mij inderdaad als museale ruimte kunnen gaan werken, analoog aan 'Vormsnoei' (2004) van Sanne van Rijn en de suggestie van een irreële wereld versterken, zoals Peter Brook lang geleden al deed in zijn beroemde encenering van 'A Mudsummernight's Dream'.

Na praktische mededelingen en een lunch volgt een tweede lezing in kleinere kring. Giselle geeft Bouke de opdracht tijdens de lezing met muziek te interrumperen en de acteurs om te reageren op de muziek. Bouke begint, daarna sluit Waldemar aan met de eerste scène. De tweede scène, de eerste monoloog van Libark, wordt doorkruist door cellomuziek, geluiden die de associatie met een vochtig, mistig bos oproepen. Scène 4 bevat het lied 'Wonderschone Anja' en Bouke zoekt even naar een stijl; hij begint met een wals en gaat daarna over op muziek met een Balkansfeer. In scène 7 pakt Bouke de accordeon om de dronkenschap van Oggy te ondersteunen. Dat werkt mijns inziens goed: er ontstaat direct een andere wereld, enigszins te vergelijken met de roes van de kermis in Ödön von Horvath's 'Kasimir en Karoline'. Bouke stopt direct na het lied, maar Giselle vraag hem door te gaan, als een soort levende radio, terwijl Waldemar dan een tegengestelde sfeer moet opzoeken. Giselle is erg gecharmeerd van het idee van een levende radio: het kan iets zijn wat het idee van een irreële wereld versterkt - een wereld waarin andere wetten gelden, een andere logica regeert - en wat de muzikaliteit van de voorstelling versterkt.

Na afloop geeft Giselle een korte reactie. Ze heeft een zeer positief gevoel over de inbreng van de muziek. De muziek in het begin heeft direct een hallucinerende werking: "Alsof je een tunnel ingaat en opeens zit je in 'iets'. Als de muziek ophoudt, glijd je ineens in de taal. De muziek werkt als uitvergroting van de intentie van een scène. We moeten gaan uitzoeken hoe

we daar mee omgaan. Ik zie ook invloed op het acteren: dat wordt muzikaler, gaat in de richting van 'hardop denken'".

Bouke geeft aan dat het belangrijk is te onthouden welk effect de muziek een eerste keer heeft. "Als we dingen gaan herhalen en vastleggen werkt het voor jullie niet meer zo, maar voor het publiek is het steeds de eerste keer." Verder duidt hij op de momenten waarop de muziek ophoudt; daar ontstaan onherroepelijk betekenisvolle momenten en daarover moeten uiteindelijk goede keuzes worden gemaakt.

De aanwezigheid van muziek roept bij mij direct veel (enscenerings)vragen op. Wat gaat de rol en functie van de muziek zijn? Gaat de muziek ondersteunend gebruikt worden of krijgt het een zelfstandige rol? Bij de eerste lezing zorgt de muziek voor inbreng van een 'irrationeel domein' (zelfstandige rol) en roept het daarnaast associaties op als een mistig bos, vrolijkheid, dreiging, daarbij de stemming van de tekst volgend (ondersteunend). Zullen de acteurs zich laten inspireren door de muziek? Bij deze eerste lezing is het met name Waldemar die in de tekst genoemde klanken nadrukkelijk gebruikt, als muzikale elementen hanteert.

Na dit eerste, positief uitgevallen aftasten van elkaars mogelijkheden zit de eerste dag erop. De rest van de week zal de tekst aan tafel worden gelezen, en naar verwachting gaan de acteurs de tweede week de vloer op. Na afloop vertelt Giselle over de aanloop naar dit project en merkt ze op:

"Wat fijn aan werkplaatsen is dat er geen druk is. Er is een vertrouwen in je. Er is een tafel met mensen, er is een budget. Op de regieopleiding was er veel meer druk, je moet toch iets goeds maken als je later aan het werk wilt. Hier zijn niet alleen de randvoorwaarden verzorgd, je hebt ook echt de ruimte om nog te leren. Je hoeft nog niet alles te kunnen. Je mag ontdekken, je mag fouten maken, je mag leren."<sup>17</sup>

Dorine is na de eerste lezing en bespreking van het decor weggegaan. Zij heeft met Giselle afgesproken dat ze met name aanwezig zal zijn bij doorlopen. Dorine: "Ik heb niet zoveel aan spelrepetities. Ik heb teveel werk om daarbij te zijn en ik ben ook niet het type dramaturg om op spelscènes te reageren. Ik kan beter reageren op grote lijnen, grove streken, stukken achter elkaar. Een geïsoleerde scène zegt mij niets. Er is immers altijd een 'voor' en een 'na' en dat is alles bepalend voor dat wat ertussen zit. Dus is de afspraak dat ik er bij doorlopen ben, met name wanneer Bouke er is."<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Vraaggesprek Giselle Vegter, 29 maart 2005.

<sup>18</sup> Interview Dorine Cremers, 6 april 2005.

## 5 Het repetitieproces

Achteraf gezien zijn er in het werkproces vier aspecten van belang die steeds terugkeren:

- de ontwikkeling van en omgang met de tekst
- muziek en muzikaliteit
- het zoeken naar transparantie in spel (waardoor de gedachteconstructie zichtbaar wordt)
- de communicatie tussen regisseur en acteurs

In de bespreking per week worden deze elementen besproken. Daar waar opvallende aspecten van vormgeving of organisatie van het proces aan de orde zijn, worden deze genoemd.

### Week 2 (observatie op woensdag 6 april 2005)

Op maandag in de tweede week gaan de acteurs direct de vloer op. Vorige week is de tekst aan tafel gelezen, er is gepraat over de achtergronden bij de tekst en gediscussieerd over marktmechanismen en ongelijkheid in de wereldeconomie. De tekst gaat eigenlijk niet over vluchtelingen maar over een mannavrienschap die op het spel komt te staan, is een aangescherpte interpretatie. En meer nog, gaat de tekst niet vooral over geld als poort naar de vrijheid? Kortom een fase van 'de tekst laten inwerken'. Die fase wordt deze week voortgezet: de tekst blijft vragen oproepen, van zowel inhoudelijke als speltechnische aard. Een goed voorbeeld daarvan is de 'hongerdialog' (scène 5) waarin Eva aan Libark vraagt wat honger is: hoe voelt dat, honger? Inhoudelijke vraag daarbij: waarom stelt Eva deze vraag? Vanuit een romantische interesse voor het ascetische leven of een zich realiseren wat haar hier in dit nieuwe land te wachten staat? De speltechnische kwestie: hoe krijg je zo'n zin geloofwaardig uitgesproken? Tenslotte voegt zich daarbij een ethisch dilemma: hoe kun je als Westerse actrices deze kwestie geloofwaardig bespreken? Dit soort vragen worden vanaf de tweede week met name op de vloer uitgezocht, waarbij verschillende motivaties van het personage worden uitgeprobeerd. Dorine stimuleert Giselle hierin: probeer zoveel mogelijk uit, onderzoek verschillende ingangen bij een scène (ook wel kleur genoemd, een vaak gebruikt woord in dit proces) en kijk of het werkt. Zo ontstaan 'proefscènes', waarvan in een later stadium bekeken kan worden of ze in een groter geheel hun werking behouden. Omdat de anekdotische lijn van het stuk en de situatie per scène helder is, wordt deel I al vroeg in de week een keer geheel doorgespeeld, met tekst in de hand. Er zijn al een aantal repetitie-rekwisieten: handboeien, telefoon, een bontjas als (dode) hond: dat lijkt een aanzet tot een realisme in de benadering van de tekst.

Emanuel heeft nieuwe teksten geschreven, deze worden aan het begin van de repetitiedag gelezen. Enkele belangrijke tekstaanpassingen zijn de uitbreiding van de droomscène (scène 9), later in het proces ook wel 'nevelscène' of 'koortsdromen' genoemd en uitbreiding van de kernmonoloog van Eva (scène 10a). Daarnaast is het einde van de tekst wat meer gecompliceerd en gestroomlijnd door een omzetting van 'denkzinnen' in 'spreekzinnen'. De monoloog van Eva bestaat uit een lange tekst van twee pagina's en is een tirade tegen de meerkeuzemaatschappij. Tegen het einde van die tekst schiet het personage fulminerend uit de bocht en Irene, die Eva speelt, vraagt zich af hoe ze die lap tekst met lange gedachteslierten straks uit haar mond krijgt.

De droomscène wordt dezelfde dag nog uitgeprobeerd. Bouke is er vandaag en Giselle ziet hier een belangrijke rol voor muziek weggelegd; die kan bijdragen aan het surreële karakter van de scène. Ondanks dat blijkt het een lastige scène, niet alleen vanwege de expliciete taal

die - gespeeld als in een droom - erg snel 'heilig' wordt, maar ook vanwege het ritme: drie dromen achter elkaar maakt de scène statisch. Verschillende varianten worden uitgetoet: de dromen worden op verschillende wijze met elkaar versneden en steeds sneller uitgesproken, de acteurs stellen voor de tekst te zingen, de tekst gecombineerd met Bach op cello (om zo via het cliché de intentie van de scène uit te vergroten). De inbreng van de acteurs in het werkproces is groot en er is veel ruimte om ideeën voor te leggen. Overigens wordt een bevredigende vorm niet gevonden en de scène wordt even terzijde gelegd.

De rest van de dag wordt gewerkt aan scènes waar muziek in zit. Giselle wil de muziek inzetten om 'direct een bevreedende sfeer' te creëren. De muziek moet in het proces ontworpen worden en aangezien Giselle geen muzikant is zoekt zij samen met Bouke naar een gemeenschappelijke taal. In eerste instantie wordt die taal gedomineerd door theaterlijke termen - bijvoorbeeld 'onheilspellende' muziek waarmee de eerste scène een grillig karakter moet krijgen - later spreken ze via in het werk ontstane termen als 'lange strijkers', 'fluitjes' en 'blafjes'. Giselle bevestigt deze week haar waarneming van de week ervoor: de muziek helpt om een irreële, hallucinerende sfeer of wereld te creëren. Zo zorgen bijvoorbeeld het gebruik van afwisselend lange strijkers en getok op de snaren van de cello voor een Twin Peaks-achtige ambiance voor de eerste dialoog tussen Oggy en Thomasch. Giselle is enthousiast: hier ontstaat door de inbreng van de muziek de hallucinerende sfeer waar ze naar op zoek is.

Giselle houdt later in de week al een doorloop, verbaast dat ze al zo snel door de tekst heen is. Dorine: "Het is niet een tekst waar je eindeloos op kan broeden: de betekenis is helder, klont en klaar. Je moet nu gaan zoeken naar hoe die voorstelling eruit gaat zien, wat de kleur van de voorstelling moet zijn. Dat wordt nog moeilijk genoeg, denk maar niet dat het simpel is. Het is nu zaak dat je de tekst ensceneert, de voorstelling gaat maken. Je moet nu niet meer bezig zijn met wat je ooit had bedacht. Dat is contraproductief."<sup>19</sup> Giselle loopt na afloop van een repetitie vaak even het kantoor binnen om wat met Dorine te praten. Dorine houdt de sfeer in de gaten, is erg alert op hoe Giselle en de acteurs in huis rondlopen, informeert regelmatig hoe het gaat.

### **week 3** (observatie op woensdag 13 april 2005)

Giselle begint de repetitie met een korte bespreking. Gisteren is er een doorloop gehouden en is zij tot de conclusie gekomen dat het spel als geheel meer rust moet krijgen. Er moet meer ruimte zijn voor de leegte; Eva is een steen die in een roerloze vijver valt. Naar aanleiding van een gesprek met Anne (decorontwerper) stelt zij voor iedereen een vaste plek in de ruimte te geven: Eva in het hok, Thomasch achter de tafel, Oggy bij een stapel hout (wordt later vervangen door dekens). Alleen Libark, zwerfhond zijnde, mag lopen waar ze wil. De acteurs stellen vragen over de tekst. Irene geeft aan door de hoeveelheid tekst soms de kern van een scène kwijt te raken. Ook de andere acteurs hebben behoefte aan het benoemen van waar een scène over gaat en wat ze staan te spelen. Bouke vraagt daarentegen de aandacht voor de irreële en redeloze aspecten van de tekst, die hij met name in de figuur van Libark vertegenwoordigd ziet. Hij is bezig de muziek in die richting te ontwikkelen.

Emanuel heeft weer nieuwe teksten aangeleverd: geen opvallende veranderingen, maar nuanceringen, uitbreidingen, aanscherpingen, accentverschuivingen. De korte slotmonoloog van Libark uit een eerdere versie is weer teruggehaald. De acteurs wijzen op de lengte van de

---

<sup>19</sup> Interview Dorine Cremers, 6 april 2005.

totale tekst en vragen zich af of het nog boeiend is. Er lijkt kortom wat weerstand tegen de tekst te ontstaan bij de acteurs, die volop worstelen met de vraag: hoe deze tekst te spelen? Giselle besluit de tekst eerst zelf goed door te nemen alvorens vijf meningen te integreren. Overigens wordt er in deze fase ook tekst geschrapt, een proces dat doorgaat tot na de première. Dit schrappen gebeurt hoofdzakelijk door Giselle. Omdat Giselle samen met Emanuel aan de tekst heeft gewerkt, is er voor haar blijkbaar voldoende vrijheid om te schrappen in de tekst. Dat schrappen betreft overigens ook nooit de directe inhoud, maar zinnen die een herhaling zijn van het voorgaande, samenvoegingen, woorden die het ritme van een zin uit balans brengen.

Voor de acteurs zijn er twee belangrijke obstakels in de tekst: de expliciete taal en de lengte van de monologen. Giselle experimenteert deze week met het versnijden van scènes. Zo wordt bijvoorbeeld de eerste dialoog van Oggy en Thomasch (scène 1) versneden met de monoloog van Libark (scène 2), in afwisselende blokken van telkens ongeveer vijf zinnen. Wat betreft Giselle ontstaat zo een situatie waarin de acteurs nadrukkelijker met elkaar een wereld creëren: een manier om de gedachteconstructie vorm te geven; voor de acteurs is het een manier om met die twee obstakels om te gaan: monologen worden doorbroken en teksten worden soms tegelijkertijd uitgesproken. Dit versnijden van scènes wordt in de volgende weken nader onderzocht, er wordt gezocht naar afstemming in ritme en naar momenten waarop de verschillende teksten elkaar op het niveau van betekenis raken. De tekstblokken in de mix van scène 1 en 2 worden steeds groter, totdat in de uiteindelijke voorstelling scène 2 vrijwel geheel naar voren is geschoven en pas op het einde wordt doorsneden door scène 1. Resultaat daarvan is dat Libark het stuk begint én eindigt, wat de koorfunctie van Libark versterkt. De spanningsopbouw is zo ook logischer; het moment waarop Thomasch besluit om Eva niet (direct) aan te geven kan gezien worden als motorisch moment in het verhaal en is nu wat meer achter de expositie geplaatst.

Naast het versnijden van teksten wordt er gezocht naar manieren waarop grilligheid in het acteren vorm kan krijgen. Waldemar doet wat dat betreft een aantal voorstellen, zoals spelen vanuit de overdrijving of een plotselinge handeling van Oggy die Libark zonder reden een schop geeft. Giselle vindt dit goede suggesties: de overdrijving zorgt voor energie op de vloer en maakt van Oggy meer een 'sprookjeshouthakker' dan een realistisch mens. Een gevaarlijke houthakker bovendien, gezien het schoppen van Libark, vanwege zijn onvoorspelbaarheid.

Vandaag is Bouke opnieuw aanwezig. Inmiddels staat min of meer vast dat voor Libark en wellicht Eva cellomuziek zal worden gebruikt, en bij scènes waarin de heren centraal staan accordeonmuziek: het spirituele versus het aardse, een verschil dat ook in de teksten van de respectievelijke personages te onderscheiden is. Bij de eerste monoloog van Libark gebruikt hij de cello zo, dat associaties ontstaan met een mistig bos en geluiden die daarin langzaam wegsterven. Giselle besteedt veel aandacht aan de communicatie met Bouke: ze controleert regelmatig of ze nog dezelfde taal spreken en of hij klaar is om een scène opnieuw op te pakken; waar een acteur heel makkelijk even een tekst terug kan pakken is dat voor een muzikant immers niet altijd het geval. Aandacht deze week ook voor 'Wonderschone Anja', het enige lied in de voorstelling, waarin Oggy het verwelken van een jonge vrouw bezingt. Giselle onderzoekt wat 'de kwaliteit' van het liedje is: een moment van ontspanning, een waarschuwing of dreigement van Oggy. Er wordt bekeken of het lied begeleid zal worden door muziek dan wel een (levende) radio. Giselle is nog steeds gefascineerd door het idee van een levende radio. Bouke stelt de muziek nadrukkelijk in dienst van het grote geheel en heeft een houding van 'u vraagt wij draaien'. Daardoor bepaalt Giselle voor een groot deel wat de muziek is en waar die klinkt. Gedurende de komende weken worden verschillende muziekstijlen onderzocht. De Nederlandse schlager valt af, evenals de Slavische variant daarvan (teveel associaties met het voormalige Oostblok, de grens moet een neutrale plek

zijn). Uiteindelijk wordt het een Latijnsamerikaanse mambo met daarbij een radio waaruit een verbasterd Frans klinkt. Zo wordt het anonieme karakter van de grenspost naar muziek vertaald. Giselle stelt zich in deze fase voor dat de muziek straks in de voorstelling af en toe 'vol in beeld' mag zijn; deze gedachte lijkt in een later stadium wat naar de achtergrond te verdwijnen.

Natuurlijk staat ook voor Giselle de vraag centraal: hoe deze tekst te doen? De eerste weken is het aftasten en de tekst onderzoeken. Het zoeken naar spelingsangen wisselt af met zoeken naar stijl. Giselle wil vandaag een fysieke speelstijl uitproberen, om te kijken of er via de overdrijving meer grip ontstaat op de tekst. Ze snapt overigens wel de moeite van de acteurs: "Het is zoeken naar een juiste verhouding tussen enerzijds de onredelijkheid en grilligheid van de muziek en de regie en anderzijds de acteurs die een logica nodig hebben.". Haar regieaanwijzingen bestaan dan ook meestal uit het steeds opnieuw benoemen wat volgens haar de situatie in een betreffende scène is.

De eerste ondervraging van Eva door Thomasch (scène 3) wordt gerepeteerd alsof Irene de antwoorden terplekke verzint. Zo wordt vorm gegeven aan het idee van de gedachteconstructie zoals die op de eerste lezing is uitgesproken. Voor Giselle zijn het hele specifieke zinnen die het idee van de gedachteconstructie ondersteunen. Zoals het stuk begint bijvoorbeeld: "Wat zie je?" vraagt Oggy/Waldemar. "Een paal" antwoordt Thomasch/Noël. Dat kan gespeeld worden alsof ter plekke de situatie met elkaar wordt bedacht en gecreëerd. Hetzelfde geldt voor een zin als "ik ben maar een zwerfhond". Het is een moment waarop de actrice Floor als het ware een afspraak met het publiek en de overige acteurs maakt dat zij voor de duur van de voorstelling zwerfhond zal zijn.

De fysieke stijl wordt met name in scène 7 onderzocht, een lange dialoog tussen Oggy en Thomasch met veel abrupte wendingen. Waldemar duikt met veel energie de scène in en dat levert een mooie beweging op van heftigheid, naar intens verdriet, naar echte toenadering tussen twee vrienden, naar langzaam terugglijden in de normale, cynische 'Oggy-modus'. De scène wordt nogmaals gedaan met als opdracht meer op één plaats te blijven: zo wordt de energie nog meer gebald.

Na afloop van de repetitie geeft Giselle aan dat ze vaak de neiging heeft om spel al in een vroeg stadium vast te leggen, in detail te regisseren. Acteurs hebben inderdaad van haar aanwijzingen gekregen met betrekking tot focus, plaats op het toneel, intentie van een bepaalde zin. "Daarmee haal je een deel van de verantwoordelijkheid bij de acteur weg, ik weet het, het is iets wat ik probeer niet te doen, maar wat af en toe toch gebeurt".

#### **week 4** (observatie 20 april 2005)

Er liggen foto's van de kostuums in wording op tafel: kleding gemaakt van dekens. Voor Thomasch een wollen jas met gouden knopen, voor Libark een kort jurkje en voor Oggy een stoere broek en vestje. Voor Eva is er hedendaagse, modieuze kleding. De dekens borduren voort op de overlevingspakketten in het decor en de in essentie barre omstandigheden in dit niemandsland bij de grenspost. Emanuel wordt donderdag verwacht: de eerste keer dat hij een repetitie bijwoont. Daarna zal hij pas bij de première weer aanwezig zijn. Wat dat betreft heeft hij echt de positie van (relatief autonome) tekstschrijver ingenomen. Vandaag is er een echte ringtelefoon, te bedienen via een stekkerdoos. Volgende week woensdag krijgt Noël schietles.

De vraag 'hoe doen we deze tekst?' staat nu met hoofdletters op ieders voorhoofd geschreven. Giselle geeft aan dat er ruimte is voor overdrijving en benadrukt het alert zijn op elkaar.

Acteurs moeten samen de scène bouwen, vanuit de houding: 'wat ga jij zeggen? Dan doe ik dát'. Nieuwe inzichten in de tekst wordt uitgewisseld. Waldemar ziet de komst van Eva als niet alleen een overschrijding van landsgrenzen maar ook van persoonlijke grenzen van personages. Giselle ziet in Libarks beschrijving van Eva's vlucht ook de eigen vlucht van Libark. Vandaag wordt er lang gewerkt aan de belangrijke monoloog van Eva. Oude en nieuwe versies worden naast elkaar gelegd en in elkaar geschoven. Welke kleur moet deze monoloog krijgen? Hoe kan Irene haar energie verdelen en voldoende overhouden voor het einde? Ook een aantal Libark-scènes liggen vandaag onder de loep.

De acteurs zijn op zoek naar de kern van hun personage en hun verhouding tot andere personages. De anekdote is helder, maar de eigenzinnige Muris-taal waarin de personages zich uitdrukken maakt het voor de acteurs moeilijk om greep te krijgen op hun personages. Herhaaldelijk klinken dan ook commentaren als 'verschrikkelijke tekst', 'te lang', 'wat een rare tekst'. Omdat die tekst nog in beweging is en er met grote regelmaat tekst wordt geschrapt, is voor de acteurs de drempel heel laag om ook allerlei voorstellen voor schraps te doen. Met name Irene is een enthousiast voorsteller van diverse inkortingen. Hier grijpt Giselle regelmatig in, omdat in de voorstellen van Irene soms ook de pointe van een tekstblok mee op de vuilnisbelt dreigt te gaan.

De acteurs zoeken naar de kern van hun personage en richten hun aandacht vooral op de psychologische motieven van de personages. Ze doen dat op verschillende manieren. Met name Waldemar en Irene zijn acteurs die hun personage graag op de vloer uitzoeken, verschillende versies uitproberen en al spelend zoeken naar de juiste ingang; een spelingang die soms veraf staat van de analyse van een scène, maar wel werkt. Zo speelt Irene een lyrisch pleidooi over vrijheid door beperking (scène 5, eindigend met "Deze hele ruimte zal gevuld worden met gedachteslierten die menig Keltisch vlechtwerk overtreffen!") na een aantal onbevredigende spelsessies als een debater in discussie. Dat werkt als een trein: dat monoloogje valt woord voor woord op zijn plaats en zelfs het Keltisch vlechtwerk functioneert als extra argument in de redevoering.

De mannen drukken zich over het algemeen uit in wat meer concrete taal. Dit geldt met name voor Thomasch, en Noël voert ondertussen dan ook een gestage koers bij het onderzoeken van zijn personage. Tegen het einde maakt het verhaal een aantal plotselinge wendingen, culminerend in Thomasch' moord op Oggy en daar moet de acteur wel een paar emotionele sprongen maken om daar geloofwaardig uit te komen. Hij vindt de oplossing in groot emotioneel spel. Ook Irene heeft als Eva de nodige wendingen vorm te geven. Ze verandert van ietwat timide meisje, naar iemand die dol wordt van haar eigen gedachten, naar brutaal zelfverzekerd wicht dat overigens nog wel romantische idealen heeft, heeft dan seks met Oggy, wordt dan het westerse meisje voor wie geld niet belangrijk is omdat ze het heeft en tenslotte vertrekt ze naar haar eigen land, aan de toeschouwer overlatend of dat nu uit angst, verslagenheid of trots is. "Een raar dingetje, dat is het," zegt Oggy meerdere malen. En inderdaad, het is een raar dingetje. Zoveel eigenschappen en wendingen krijg je psychologisch niet bij elkaar. Dorine en Giselle benadrukken dan ook niet voor niets keer op keer dat het niet in het realisme gezocht moet worden. Giselle blijft de spelsituatie benoemen, geeft aan waar een draaipunt in de scène zit, waarom dat gebeurt, blijft focussen op de 'stel dat'-inzet. Voor de acteurs betreffen haar aanwijzingen in deze fase teveel de buitenkant van het spel, terwijl voor hen de centrale vraag is: wie is deze man of vrouw? Vanuit een onvrede daarover ontstaat er in deze week een kleine aanvaring met Floor. Floor tast al een aantal weken het 'hond zijn' af. In hoeverre speelt ze een hond, in hoeverre een vrouw? Fysiek vindt zij al snel de goede weg in menselijke gebaren die ook van een hond kunnen zijn, zoals in het haar krabben of zachtjes grommen. Een helder beeld van personage vraagt wat meer tijd. De balans verschuift langzaam van slachtoffer naar een bepaalde agressiviteit: ze wil immers

onafhankelijk zijn ("die hellehond was vast ook geen lieverdje"). In haar eerste monoloog heeft zij daarnaast deels een vertellerfunctie. Verwarring ontstaat over het begrip 'verteller'. Is dat een uit de rol stappen en optreden als verteller, of als Libark vertellen? Dat laatste is wat Giselle beoogt. Soms duurt het even voordat dergelijke verwarringen boven water komen en heeft een acteur al een paar dagen iets gespeeld, waarbij Giselle zich afvraagt waarom iemand dat speelt terwijl ze zich eigenlijk iets anders voorstelt. Dat soort misverstanden zijn onvermijdelijk. Naast de taalverwarring verzet Floor zich tegen Giselle's opvatting over het personage, die zij te naïef vindt. Ze wil graag van Giselle weten wie Libark is. Giselle geeft aan dat ze dat nog niet precies weet, dat zij ook nog zoekt, maar wel het gevoel heeft op de goede weg te zijn. Floor heeft dat vandaag niet: "Alles is wattig. Iedereen heeft iets wattigs. Het is niet helder waar het naar toe gaat." In de volgende weken komt dat goed, maar de behoefte aan het 'mens willen zijn' van de acteurs levert in de uiteindelijke voorstelling meer nadruk op de psychologie op dan Giselle zich had voorgenomen. Waar Floor bijvoorbeeld in de eerste weken een heel mooie balans vond tussen mens en dier en met een zekere afstandelijkheid die dieren eigen is situatie bekeek, is in latere weken ook haar spel emotioneler. Zo zit er een snik in de monoloog aan het eind van deel II waar ze beschrijft hoe koud de wereld eigenlijk is. Dat is mijns inziens jammer, want emoties op het toneel metselen het stuk dicht. Die snik is niet alleen vanuit de acteur ontstaan, ook niet alleen als opdracht van Giselle, maar het resultaat van verbindende krachten in het proces. Wel is het overigens zo dat zowel Giselle als Dorine vaak hebben benoemd dat het stuk begint als een gedachteconstructie, maar later het drama inschiet. Vanuit die interpretatie liggen momenten als de snik van Libark of een zeer emotionele Thomasch wellicht voor de hand. Maar de uitspraak van Giselle dat je "als publiek plotseling aan je strot het drama ingetrokken wordt" geeft ook aan dat ze dat drama met name voor het publiek had gereserveerd.

Net als de acteurs worstelt Giselle met het stuk, maar dan vooral met de vraag hoe ze de juiste taal kan gebruiken om de acteurs de juiste richting op te sturen, weg van de psychologie. "Ik denk dat ik weet waar het naar toe moet, maar hoe krijg ik het verwoord? Taal is soms verschrikkelijk." Die wens tot communicatie leidt ertoe dat ook Giselle soms psychologische termen als haat, onrust, woede gebruikt - bovendien moet zij ook die personages in de gedaante van de acteurs leren kennen. Het zoeken naar die gezamenlijke taal domineert de komende weken het repetitieproces. Als gevolg daarvan kunnen andere aspecten minder worden onderzocht, zoals bijvoorbeeld muzikaliteit. Giselle regisseert vaak vanuit muzikaliteit. Zo zijn een aantal momenten waarop ze 'kleine geluidjes' regisseert, die mijns inziens blijken geven van een speelsheid en grote fantasie. Wanneer Thomasch op de veldtelefoon wordt gebeld door zijn moeder (scène 6) murmelt Giselle even de moeder aan de andere kant van de lijn. Door dat geluid ontstaat direct het beeld van een overbezorgde, licht hysterische moeder die haar zoon maar niet wil loslaten. Die veldtelefoon gaat uiteindelijk in de voorstelling welhaast een eigen leven leiden, door via gevarieerd maar aanhoudend rinkelen Oggy te verleiden de telefoon op te nemen. Een ander moment betreft het eten van een koekje. Na de 'hongerdialog' geeft Eva Libark een koekje. Giselle geeft Floor de opdracht dat koekje niet langzaam te eten maar direct naar binnen te schranzen. En het werkt: de scène eindigt in tekst met een aftastende toenadering tussen Eva en Libark. Floor grist dat koekje weg, schranst en direct daarop gaat de veldtelefoon. Zo ontstaat een mooi ritmische overgang tussen de scènes. Wanneer deze week de montage van scène 1 en 2 nog eens wordt doorgenomen zit Giselle als dirigent voor de scène om de opbouw van het ritme aan te geven. Dat werkt prachtig: soms is het een geheel van drie stemmen, soms is er opeens een splitsing tussen monoloog en dialoog waar te nemen.



## week 6 (observatie op 5 mei 2005)

In week 5 is het decor opgebouwd, vrijwel lijkend op het ontwerp van de maquette. Belangrijk verschil is dat in de breedte van de zaal wordt gespeeld, terwijl het ontwerp nog van de diepte van de zaal uitging. Spelen in de breedte geeft meer bewegingsmogelijkheden voor de acteurs. De witte wand uit de maquette is vervangen door écreu kaasdoek, dat langs drie wanden gespannen is.

De repetitie begint met een uitgebreide bespreking van de te volgen koers vanaf dat moment. De dag ervoor is er een doorloop gehouden en daaruit zijn belangrijke conclusies getrokken. Giselle heeft een duidelijk plan en waarschijnlijk een goed overleg gehad met Dorine. Dorine typeert het stuk als een vehikel waarin vier acteurs, een muzikant, het decor en het lichtplan samen het stuk opbouwen en alles als een schakel in het geheel functioneert. Giselle wil dat de acteurs het spelniveau naar voren halen, het gegeven dat zij met elkaar samen de scènes maken. Ze benoemt momenten in de doorloop van de dag ervoor waarin dat al zichtbaar was: momenten waarop acteurs elkaar aankijken met een spanning van 'wat ga jij nu doen?' of 'ik heb a gezegd, hoe ga jij nu b zeggen? Om dat spelniveau te benadrukken geeft Giselle als opdracht dat de acteurs steeds zichtbaar op het podium blijven, de collega-acteurs volgen wanneer ze geen scène hebben en direct de volgende scène instappen wanneer het moment daar is. Elke nieuwe scène is een andere situatie en moet (dus) een andere kleur krijgen, opdat er uiteindelijk een soort collage ontstaat van scènes met grote onderlinge contrasten. Deze 'code' van transparant spel en spelen met het realisme, die het stuk als gedachteconstructie zichtbaar maakt, is het belangrijkste werkpunt van die dag. Er worden stoelen neergezet waar de acteurs op zitten wanneer ze niet in een scène zijn. Acteurs willen precies weten wanneer ze elkaar in scènes wel/niet kunnen horen. Er ontstaat verwarring over de begrippen realisme en illusie. Die verwarring zal tot het eind van het proces doorlopen. "Geen woord is zo misbruikt en onhandig als het woord 'realisme'", verzucht Giselle, een week voor de première. En zo is het maar net, want wanneer spreek je van realisme? Doel je daarmee op de acteurs die hun spel transparant maken (in de lijn van Maatschappij Discordia en 't Barre Land), laten zien dat ze spelen, dat ze geconcentreerd aanwezig zijn in het hier-en-nu en dus eigenlijk niet spelen? Of doel je juist op de wereld van de anekdote, waar zodra de acteur een emotionele lading aan zijn spel geeft, in dialoog treedt met een ander personage en daarbij de vierde wand sluit (wat in de voorstelling bijvoorbeeld gebeurt in de emotionele uitbarsting van Thomasch vlak voordat hij Oggy neerschiet)? Die spraakverwarring, en opnieuw het zoeken naar én de taal om elkaar te begrijpen én de taal om te spelen frustreert het werkproces behoorlijk.

Giselle beoogt met het werken aan deze code transparantie op niveau van spel, maar de acteurs verbinden dat direct aan hun personage. Nu Irene bijvoorbeeld in haar rol van Eva ziet dat Oggy treurt om een dode hond ziet zij in haar vraag 'Wat is er met Oggy?' in de daaropvolgende scène een veel minder naïeve Eva dan voorheen. Voor Giselle levert dat juist een mooie dubbelheid op spelniveau op.

Waldemar geeft zijn collega-acteurs het advies om steeds een duidelijke 'knip' te maken tussen scènes waarbij je als acteur naar een nulpunt gaat van waaruit je de volgende scène instapt. De opeenstapeling ontstaat wel bij het publiek. Hij heeft inmiddels een duidelijke conclusie: "Het stuk heeft geen innerlijke logica, het ademt niet, heeft geen ritme, dus moeten we een vorm vinden voor de onlogica". Giselle is het hier niet helemaal mee eens ("vanaf de kant levert die onlogica juist een mooi ritme op"), maar accepteert dat het voor de acteurs zo werkt. Noël wil met deze nieuwe ingang in gedachten graag weten waar de acteurs elkaar onderling op aanspreken tijdens scènes. Floor vindt het helder zo.

Op de vloer wordt aan de slag gegaan met spelen van de benoemde code. Toch blijft de regie zich ook toespitsen op het benoemen van situaties, mechanismen en intenties. Blijkbaar ziet Giselle nog niet wat ze wil zien. Er blijft een tegenstelling bestaan tussen dat wat de acteur doet en hoe iets eruit ziet vanaf de kant. Naast de genoemde verwarring levert deze nieuwe ingang ook veel spannende momenten op, onverwachte pauzes en een grote onderlinge alertheid. De lange dialoog tussen Thomasch en Oggy (scène 7) krijgt spanning omdat er steeds momenten zijn waarop de scène kort stilligt, waarna weer een andere richting wordt ingeslagen. Een mooie dubbelheid ontstaat: speelt Oggy nou een spel met Thomasch, of Waldemar met Noël?

Bouke is deze laatste weken wat intensiever aanwezig: drie dagen per week. Ook voor hem geldt de opdracht om te proberen of hij via de muziek kan interrumpen of anderszins op het actuele spel kan reageren. Die muzikale impulsen worden door hem 'interpuncties' genoemd. Desondanks beweegt het ontwerp van de muziek zich toch naar een positie van ondersteunende begeleiding, van het creëren van een sfeer die afwisselend onbestemd of onheilspellend is, dan weer eens vrolijk (accordeon bij 'Wonderschone Anja', één van de weinige momenten waarop de muzikant de scène begint), dan weer bewust pathetisch (een 'stukje Bach' onder een doorgedraaide Eva in haar grote monoloog).

De twee monologen van Eva/Irene (lofzang op het denken (scène 5) en tirade over de meerkeuzemaatschappij (scène 10a)) blijven een struikelblok vormen. Irene heeft deze weken prachtige dingen laten zien, maar soms komen de woorden totaal ongeloofwaardig haar mond uit. Ze ziet het zelf ook. Haar weerstand tegen de lange teksten zal een rol spelen. Giselle vraagt zich af waarom dat verschil telkens zo groot is en maakt zich daar ook wat zorgen over: met name de monoloog is een belangrijke spil van het stuk; op anekdotisch niveau rechtvaardigt dit de komst van Eva en toont het de kloof met de overige personages, op metaniveau ligt hierin de drijfveer om deze voorstelling te maken besloten. Frustraties van beide kanten leiden tot een heftige aanvaring en het besluit om er de dag erop nog eens in alle rust aan te werken.

### **week 7** (observatie 11 mei 2005)

Deze week worden nog wat teksten geschrapt: de koortsdromen (scène 9) gaan eruit, andere teksten krijgen een inkorting, waaronder de grote monoloog van Eva - na aanpassing is de spanningsopbouw daarvan wat organischer. Nog een besluit: de stoelen gaan eruit ("toch wat te kunstig" volgens Giselle), de code blijft gewoon gehandhaafd. De acteurs vinden dit verwarrend, maar Giselle kiest er nadrukkelijk voor, omdat er zo voor publiek meer gelaagdheid ontstaat. Langzaam belandt het proces in een fase van afmonteren. Giselle blijft de opdracht van alertheid op elkaar herhalen en werkt verder aan contrasten tussen scènes qua stemming en energie. Bouke legt nu geleidelijk de muziek vast. Hij heeft een definitieve montage gemaakt voor de begeleiding van 'Wonderschone Anja', noteert cues in zijn script. Giselle heeft besloten de geschrapte koortsdromen te vervangen door cellomuziek. De nevels uit de regieaanwijzingen zijn de dag ervoor nagebootst met koudijs, maar zullen nu opgeroepen worden door een combinatie van cellomuziek en stuivend zand (als gevolg van Libark die de dode hond in een kuil zand begraaft). Dit is één van de weinige momenten waarop de muziek nadrukkelijk op de voorgrond treedt, ook in de uiteindelijke voorstelling.

De regie concentreert zich vandaag op de lange lijnen, mede op advies van Dorine: "Je moet nu zoveel mogelijk doorlopen om die code duidelijk neer te kunnen zetten. Het einde speelt zichzelf, maar de opbouw ernaar toe kan beter. Gewoon vaak doen". Het eerste deel wordt

doorgespeeld, waarna Giselle notes geeft, vervolgens wordt dat deel opnieuw gespeeld, weer gevolgd door notes. Noël ontdekt licht verwonderd dat ze nu in de 'fase van de notes' zijn beland; de premièredatum komt nu snel dichterbij.

Giselle geeft spelaanwijzingen, geeft aan dat de tekst gehanteerd moet worden als spreektaal ("die tekst moet als chocola in je mond zitten"), bespreekt de verstaanbaarheid, intensiteit, muzikaliteit en mise-en-scène. Spel en muziek worden op elkaar afgestemd; Giselle wil dat de muziek meestapelt met een opbouw in intensiteit van een scène. Naast dit soort aanwijzingen gaat de aandacht uit naar hoe de code van transparant spel werkt en gespeeld kan worden. Bij de acteurs moet de noodzaak van het spreken of een handeling groot zijn, anders werkt de code niet. Giselle hamert dan ook op het belang van elk personage. Het blijkt ook belangrijk om veel oogcontact te houden, om zo goed in de gaten te houden wat de overige acteurs doen en hoe je daar op in kan haken. Op de momenten dat de code helder is ontstaat een boeiende dubbelheid.

De monoloog van Eva wordt deze week ook nog eens goed onder handen genomen. Uiteindelijk wordt een oplossing gevonden in het duidelijk indelen van de tekst en het nogmaals bespreken van de betekenis ervan. In de voorstelling is de grote monoloog uiteindelijk een belangrijk draaipunt in het stuk, waarbij Eva van een redelijk denkend mens verandert in een totaal doorgedraaid 'product' van de meerkeuzemaatschappij. Irene ontdekt bij het spelen voor publiek ook de humor van de tekst en duikt daardoor nog wat dieper die tekst in.

Deze week wordt er hard gewerkt, maar Giselle heeft het gevoel dat door al die moeite om elkaars taal te vinden er weerstand is ontstaan. Acteurs geven zich niet helemaal over aan de voorstelling. Dorine geeft in een kort gesprekje achteraf aan dat ook zij de pogingen om elkaar te begrijpen als de belangrijkste worsteling van het proces ziet. "Vergeet niet dat je elkaar op de werkvloer eigenlijk niet kent. Je hebt elkaar zien spelen, je hebt werk gezien, maar een manier om samen te werken moet je helemaal vanaf nul opbouwen. Soms gaat dat heel goed en ontstaat snel een groepschemie, andere keren ontstaat dat minder. Het blijft ook mensenwerk."

## **week 8** (observatie 17 mei 2005)

Giselle wordt in de ochtend geïnterviewd door De Gelderlander dus wordt alleen in de middag gewerkt. Claudia maakt van de gelegenheid gebruik om het licht in te hangen en te stellen. Het lichtontwerp maakt zij in overleg met Giselle. Dat ontwerp is globaal te omschrijven als een abrupte lichtwissel per scène, waarbij de scènes rond Libark en Oggy ('in het bos') over het algemeen wat donkerder zijn en de scènes rond Eva en Thomasch ('in het kantoor') hel verlicht. In eerste instantie is ook een 'lichtprojectie' onderdeel van het plan: door lampen achter het kaasdoek te plaatsen ontstaat de suggestie van bomen. Deze projectie is ook gedurende de eerste try-out nog te zien - in sommige scènes - maar neemt in frequentie af en in de laatste voorstelling is deze alleen nog opgenomen in het eindbeeld. Dit tot tevredenheid van Anne, die in deze lichtprojectie een aantasting van haar decor ziet - de suggestie van bomen staat immers haaks op de neutrale ruimte die zij beoogde. In het decor zijn nog wat kleine aanpassingen gemaakt: de boomstronken waar Oggy op zat zijn vervangen door dekens, het muziekhokje van Bouke is door witte krukjes wat meer gestileerd, de plastic dozen 'survivalkits' worden aangevuld totdat een basisuitrusting ontstaat: deken, laken, tandenborstel, pak koekjes.

Er worden wat praktische problemen besproken, zoals het stuivende zand aan het eind van deel I. Het zand slaat op de stemmen van de acteurs en kruipt in de cello van Bouke. Floor

belooft wat minder wild haar kuil te graven. Dorine is deze week wat vaker in de repetitieruimte aanwezig; ze houdt de vinger aan de pols en bewaakt de sfeer.

De afgelopen vrijdag en maandag zijn meerdere doorlopen gehouden, met de definitieve kostuums (die vrijwel niet veranderd zijn in vergelijking met het ontwerp in week 4). Giselle is blij met de doorlopen van maandag omdat het spel transparant was en de acteurs 'op zijn Barrelands' een vrijheid in spel toonden. Vandaag wordt er opnieuw een doorloop gehouden, waarna de laatste ruis wordt 'opgeschoond'. Het spel wordt transparanter, de concentratie op elkaar is soms groot en dat maakt het direct spannend. Toch blijven er veel momenten waarop de anekdote of het emotionele spel de overhand neemt. En dat maakt uiteindelijk de neergezette code onhelder. Een aandachtspunt in deze fase is een moment vlak voor het einde van de voorstelling, het moment waarop Eva besluit terug te gaan naar haar land. Giselle en Dorine willen dat het voor de toeschouwer in het midden blijft of ze werkelijk is geschrokken van Oggy's tirade (waarin hij haar verwijt een verwende snob te zijn die niet snapt wat geld kan doen) of dat ze zich alleen vóordoet als laf en ondertussen heel pragmatisch denkt dat ze haar heil beter elders kan zoeken. Wanneer Irene daar te ver doorschiet in emotie ontstaat die dubbelheid niet.

Hoewel Dorine niet veel bij de repetities aanwezig is, is ze goed op de hoogte van de ontwikkelingen en de dingen die door Giselle worden onderzocht. Naar eigen zeggen heeft ze Giselle niet nadrukkelijk gestuurd of bestookt met inzichten; wel hebben zij veel gepraat over het stuk en het proces, daarbij verschillende argumenten uitgewisseld om elkaar al dan niet te overtuigen. Dorine heeft Giselle wel bewust aangeraden veel uit te proberen in doorlopen: "Je kunt niet altijd bedenken of iets werkt. We dachten bijvoorbeeld na over de dood van Oggy. Hoe realistisch speel je 'dood zijn' binnen deze code? Het totaal negeren blijkt niet te werken, even een aanzet geven en daarna rustig als acteur weer het spel blijven volgen, wel." Zo blijft Dorine als een constante 'de dramaturgie van de werking' hanteren. Ze geeft een korte indicatie van de staat waarin de voorstelling zich nu bevindt: "We zijn er nog niet, we komen net bovendrijven."

## **De Grens**

Alvorens de reacties van het publiek te bespreken is het wellicht goed hier een korte schets van de voorstelling te geven. Omdat de aandacht in dit verslag op het proces gericht is, wordt volstaan met alleen een globale omschrijving.

De voorstelling wordt ingeleid door cellomuziek, die te typeren is als hoog en a-tonaal en afwisselend schril en zwoel. Floor zoekt oogcontact met Bouke en de overige acteurs en begint haar monoloog. Ze spreekt het publiek direct aan, gedurende de monoloog verschuift haar focus van publiek naar de vloer. De acteurs spelen afwisselend naar het publiek en met elkaar; naarmate de voorstelling vordert verdwijnt dat oogcontact met het publiek, met uitzondering van de monologen van Floor. Waldemar is een energieke, snel schakelende Oggy, Noël een stabiele Thomasch, een man die rustig oogt maar zijn energie samenbalt die onrust verraadt, Floor heeft een rustige, beschouwende aanwezigheid op de vloer, Irene speelt in het eerste deel terughoudend en daarna uitbundig. De acteurs volgen elkaars handelingen als ze niet spreken of zijn wat meer op zichzelf wanneer ze op verhaalniveau niet aanwezig zijn. Over het verloop van het verhaal is elders al het nodige gezegd. Opvallende handeling in de voorstelling is ten eerste de ruwe omgang van Oggy met Libark. Hij slaat haar, verkracht haar (Thomasch belt dan met zijn moeder: "Met Oggy? Gaat het ook heel goed. Gewoon z'n gangetje."), laat haar dansen in ruil voor sterke drank. Dat Oggy een botte boer is komt verder

tot uitdrukking in een 'seksistische pantomime' (regieaanwijzing) op het moment dat Oggy veronderstelt dat de interesse van Thomasch voor Eva louter seks betreft. Waldemar varieert hier per avond, maar is altijd uitbundig. Verder is het begraven van de dode hond een belangrijk niet-tekstueel moment: eerst begraaft Libark de hond in een kuil, vervolgens doen Oggy en Eva het over in een langdurige mix van klanken, sigaretten en drank sprenkelen, rondjes rennen rondom de hond en muziek. De laatste confrontatie tussen Eva en Oggy is eveneens een fysieke. Oggy doet een poging tot aanranding van Eva maar ziet daar uit walging vanaf. Eva schopt uit frustratie over zijn tirade het asielzoekershok in elkaar. Laatste belangrijke handeling is tenslotte Thomasch, die Oggy neerschiet. De muziek is voor een groot deel ondersteunend, creëert sfeer. Opvallende muzikale momenten zijn een plotseling aanzwellend, hard geluid wanneer Oggy met de dode hond opkomt, de aanzwellende cellomuziek bij het begraven van de dode hond door Libark, hoog eindigend (hoge tonen op cello en accordeon worden vaker ingezet bij momenten van eenzaamheid en triestheid), de cello als trommel bij het ritueel van Oggy en Eva, en de telefoon die hardnekkig rinkelt om Oggy te verleiden. Wat betreft de kostuums kan nog gemeld worden dat Eva, na de toezegging van Thomasch, ook een mooi deken-grenswachtersjasje aanheeft. Wat betreft het decor en het licht zijn belangrijke aspecten elders in het verslag genoemd, daarbij is in de beschrijving al vooruit gewezen naar de voorstelling.

Het spanningsverloop van een voorstelling is elke avond anders, maar globaal waren wat dat betreft de hoogtepunten vaak de lange dialoog tussen Oggy en Thomasch (scène 7), de grote monoloog van Eva (scène 10a), de tirade van Oggy (scène 16) en de monoloog van Thomasch (scène 19). De scènes met Libark zijn meer beschouwend van aard en vormden terugkerende rustmomenten in de voorstelling. Momenten waarop het stuk-als-gedachteconstructie naar voren kwamen, waren voornamelijk in het eerste deel te zien, steeds bij het inzetten van een nieuwe scène; daar leken de acteurs die op dat moment aan het woord waren, opgeschrikt door deze nieuwe impuls, wat de alertheid verhoogde.

### **Eerste try-out (19 mei 2005)**

Op donderdagavond staan de deuren van Generale Oost gastvrij open. Vlak voor aanvang heet Dorine het publiek welkom, ze vertelt kort over de achtergrond bij de voorstelling en nodigt het publiek uit om na afloop van gedachten te wisselen. Het publiek is werkelijk welkom, zo voelt het.

De voorstelling zelf blijft balanceren op een dunne draad van transparantie en realisme (i.e. de wereld op het toneel). De situaties zijn helder maar de code van alertheid en samen de scènes bouwen is voornamelijk in vorm aanwezig: het publiek wordt wel aangekeken, maar werkelijk oogcontact is er niet. De grote monoloog van Eva valt op zijn plek, het levert de ervaring op dat het stuk daar plotseling een scherpe bocht maakt. Naar het einde toe wordt het spel steeds emotioneler, culminerend in de monoloog van Thomasch. En dan gaat het brandalarm af! We verlaten de zaal. Gelukkig heeft Esther, productieleider, de dag ervoor duidelijke instructies gegeven en de evacuatie verloopt dan ook ontspannen. Het blijkt een vals alarm en na kort overleg wordt besloten de voorstelling een scène terug te pakken en uit te spelen. Het is wel opmerkelijk dat Noël de monoloog van Thomasch direct op dat hoogemotionele niveau kan terugpakken. De onderbreking geeft ruimte om nog eens goed te kijken naar wat de voorstelling nu geworden is / aan het worden is. Deze avond blijft het mijns inziens teveel toneel: de wereld van het stuk staat meer op de voorgrond dan de gedachteconstructie en de relatie met het publiek. Ook de vormgeving en de belichting dragen daar aan bij. Een werkelijk hier-en-nu in de voorstelling ontbreekt. De muziek van Bouke

klinkt minder gevarieerd dan in de repetities. Zijn inloopmuziek is eerder zwaar en deprimerend dan onheilspellend. Ligt de muziek dan toch niet helemaal vast?

De reacties na afloop lopen uiteen. Er zijn zeer positieve reacties: "aangrijpend", "zet aan tot nadenken", "het gaat over veel meer dan alleen de vluchteling, het gaat ook over vriendschap, keuzes maken, vrijheid". Ook kritische geluiden klinken. Sommige vinden de tekst veel te expliciet, de boodschap te duidelijk: zij voelen zich niet aangesproken tot dat soort teksten. Anderen begrijpen de plotselinge wendingen in het verhaal niet, stellen vragen bij de motivatie van personages. Er valt een opmerking over de kostuums: de kleding van dekens is eigenlijk te mooi, daarbij valt de casual kleding van Eva in het niet. Die kleding roept blijkbaar niet de ervaring van rijke westerling versus de armoede van de rest op. Annemarie, kostuumontwerpster, heeft zich ook afgevraagd of de kleding van Eva niet teveel een directe kopie is van de Nederlandse maatschappij, of er geen vertaalslag gemaakt had moeten worden. Na een suggestie mijnerzijds dat de kostuum misschien teveel een metaforische waarde hebben en te weinig abstract zijn om in de code van transparantie mee te kunnen gaan, kaart zij een interessant ontwerpersdilemma aan: als ontwerper heb je altijd te maken met de context waarin de kostuums te zien zijn. Die context heeft invloed op de werking en die context heb je als ontwerper voor een groot deel niet zelf in de hand. Zouden de kostuums te autonoom zijn, teveel betekenis in zichzelf dragend? De kostuums zijn overigens in samenspraak met Giselle ontwikkeld, die wel graag een herkenbare houthakker wilde, een herkenbare grenswachter, etc. Elders in de foyer tassen Giselle en Dorine de reacties van het publiek af. Giselle is nog niet helemaal tevreden; voor morgen wil ze inzetten op meer openheid in het eerste deel en minder emotie naar het einde. Dorine vindt de emotie van het einde wél goed, en doelt dan met name op de monoloog van Oggy die Eva de wacht aanzegt (waarna Eva besluit weg te gaan). Giselle mist de dubbelheid bij Eva daarna. Dorine controleert dat direct even bij twee bezoekers, die de dubbelheid wél gezien hebben. Weer een voorbeeld van 'dramaturgie van de werking'. Heeft het publiek het gezien? Dan werkt het. Vindt iemand de taal te expliciet? Smaakverschillen zijn er altijd. Zo legt zij de voorstelling op heel directe wijze voor aan het publiek. De voorstelling kan zich nu gaan ontwikkelen door deze confrontaties met het publiek: een volgende fase.

### **Première (21 mei 2005)**

Geen opmerkelijke veranderingen in de voorstelling. Ook de reacties van het publiek zijn niet wezenlijk verschillend. Over het algemeen is de 'gewone' theaterliefhebber onder de indruk, die voelt zich aangesproken door de thematiek van het verhaal. De vakgenoten zijn vaak wat kritischer, waarbij de kritiek zich dan voornamelijk toespitst op ofwel de kwaliteit van of smaak ten aanzien van de tekst, ofwel een gebrek aan duidelijke stijlkeuze (*of conceptuele keuze?*), ofwel de verwarrende mix van transparantie en realisme. Giselle is wel een beetje klaar met al die discussies, omdat zij zich kan vinden in deze kritiek maar zich ook realiseert dat zij er alles aan gedaan heeft om dat te bereiken wat al die criticasters voorstellen.

Olivier Provily volgt het werk van Giselle en is aanwezig vandaag. Hij bevestigt mijn observatie in het begin van het proces, dat deze voorstelling heel veel overeenkomsten heeft met 'Nederlandje', een voorstelling die hij een aantal jaren geleden maakte. Dit komt tot uitdrukking in overeenkomsten in de thematiek van de rijke westerling die vlucht naar een plaats waar het leven eenvoudiger is, een plaats die wordt verbeeld door een bos. Ook de personages vertonen overeenkomsten in types als een verwend rijk meisje en een

grenswachter met pistool, en in karaktereigenschappen als de grimmige mix van puurheid en agressiviteit. Olivier vindt het een leuke voorstelling ("leuker dan Wunderbaum") en de vormgeving mooi. Hij ziet ook wel de wat schizofrene verhouding tussen de inzet van het hypothetische (de code) en het realisme, maar dat verandert zijn oordeel over de voorstelling toch niet wezenlijk.

### **Laatste voorstelling (24 mei 2005)**

De laatste dag alweer: een werkplaatsproductie heeft een korte speelperiode. Ook hier in de voorstelling geen opmerkelijke verschillen, alleen in de nuance. Het licht is wat gelijkmatiger, de meeste lichtprojecties zijn verdwenen, een enkele tekst is nog wat ingekort. Dorine en Giselle geven aan dat er vrij veel kritiek op de voorstelling is geweest. Voor Giselle was het in elk geval een heel leerzaam proces. Ze neemt zich voor een volgende keer veel meer achter haar eigen keuzes te gaan staan, de acteurs minder tegemoet te komen en desnoods dan maar een harde confrontatie aangaan. Ze vertelt dat ze een dag ervoor wakker schrok en zich het beeld herinnerde dat ze twee maanden geleden bij de voorstelling had: een grillige, surrealistische wereld waarin de personages als rare sprookjesfiguren rondlopen; Oggy als een grimmige, lelijke, kromgetrokken kabouter bijvoorbeeld. Had ze het al met al niet veel beter in een groteske speelstijl kunnen zoeken, vraagt ze zich af, in plaats van in die balans tussen transparant spel waar acteurs met elkaar scènes bouwen en uiteindelijk toch het drama inschieten?

Het werk is gedaan, de nieuwe inzichten gaan in de (mentale) rugzak. Tijd voor een volgend project: 10 dagen werken met Johan Simons aan het werk met 'Elementaire deeltjes' bij Gasthuis in Amsterdam. Makers zullen elkaar daar regisseren. Ze kijkt er naar uit: een goede kans dat de makers op de vloer en aan de kant elkaars taal wél verstaan.

## 6 Theoretische reflectie

### Dramaturg en dramaturgie

Wat valt er nu te zeggen over de dramaturgie van dit werkproces? Laten we eens een aantal verschillende opvattingen over dramaturgie bekijken. Wanneer dramaturgie wordt gezien als het verbinden van de wereld binnen en buiten het theater, waarbij theater reageert op de maatschappelijke, sociologische of ideologische structuren waarbinnen zij zich begeeft (en de dramaturgie in woorden van Marianne van Kerkhoven gezien kan worden als een 'verbindingsofficier'), dan kan gesteld worden dat een belangrijk deel van die dramaturgie heeft plaatsgevonden voor aanvang van de repetitieperiode. In die periode eraan voorafgaand werden zowel de wens tot reageren op de hedendaagse maatschappij als ook artistieke behoeftes van de theatermaker geformuleerd en uitgewerkt in de tekst van Emanuel Muris.

Met het ontwikkelen van deze tekst zijn geleidelijk een aantal uitgangspunten geformuleerd - hoewel deze door de makers zelf niet nadrukkelijk als 'concept' of 'uitgangspunt' zijn benoemd. Deze hadden betrekking op de thematiek van de tekst, het werken met een muzikant en de keuze om de tekst / het stuk te presenteren als een gedachteconstructie. Het formuleren van een concept of een aantal uitgangspunten, waar in het proces ofwel steeds naar wordt gerefereerd ofwel vanaf wordt geweken, is eveneens een belangrijke dramaturgische activiteit. In dit specifieke proces blijven de uitgangspunten vrijwel onveranderd (mogelijk omdat de uitgangspunten niet gearticuleerd zijn, niet in detail zijn uitgewerkt). Zo zijn er bijvoorbeeld ten aanzien van de tekst verschillende interpretaties uitgesproken - verschuivend van vluchtelingenproblematiek en welvaart, naar op het spel staan van een mannavriendschap, naar geld als poort naar de vrijheid - maar hebben die interpretaties niet geleid tot een andere benadering van tekst. Het werken aan de gedachteconstructie is in het hele proces aanwezig geweest, in de eerste weken als een constante op de achtergrond en na een sterke impuls in de zesde week nadrukkelijk aanwezig. Met het werken met een muzikant werd beoogd een vijfde personage te creëren. Gedurende de repetities heeft Bouke een gelijkwaardig aandeel gehad - afgezien van het feit dat hij niet elke dag aanwezig was. Wat de rol en de functie van dit vijfde personage zou moeten zijn is vooraf en tijdens het proces niet expliciet geformuleerd. Mogelijk heeft dat er mede toe geleid dat de muziek in deze voorstelling meer een begeleidende rol en ondersteunde functie had dan oorspronkelijk is beoogd.

Dramaturgie komt ook tot uiting in het reflecteren op de mogelijke betekenissen van dat wat tijdens de repetities op de vloer ontstaat; het observeren, analyseren en beoordelen van spel (in dit geval in combinatie met muziek) en de kwaliteit of functie van een specifieke scène in het grotere geheel. Die eerste activiteit was in dit proces natuurlijk verweven met het regisseren van Giselle, die via de reflectie op scènes haar acteurs aanwijzingen geeft. Langere scènereeksen en doorlopen werden daarnaast ook door Dorine op hun betekenis onderzocht. De tweede activiteit - het onderzoeken van de kwaliteit van een scène - had in dit proces vooral betrekking op de niet-tekstuele (eventueel irrationele) aspecten van de tekst, zoals het lied 'Wonderschone Anja' en de nevelscène. Uiteindelijk hebben deze twee scènes een klein aandeel in de voorstelling; het lied is sterk ingekort en de muzikale vervanging van de nevelscène neemt veel minder tijd in beslag dan de oorspronkelijke nevelscène. Dat is misschien karakteriserend voor het verdwijnen van de zoektocht naar een irrationele, hallucinerende sprookjeswereld, iets dat in de eerste week nadrukkelijk werd uitgesproken. In



het proces is de communicatie tussen regisseur en acteur centraal komen te staan, waardoor dit vierde uitgangspunt ondergesneeuwd is geraakt.

Dramaturgie heeft nadrukkelijk ook betrekking op het zoeken naar een adequate vorm waarin de vertelling wordt gegoten. Over de keuze voor het stuk-als-gedachteconstructie is al het nodige gezegd. Doorgaand op het verdwijnen van het irrationele domein uit de voorstelling kan misschien gezegd worden dat ook het zoeken naar een nadrukkelijke theatraliteit door de sociale factoren van het proces uit beeld is verdwenen. In de eerste weken van het proces zocht Giselle daar wel naar, met name door de toepassing van muziek. Zo ontstond er tijdens een repetitie een behoorlijk pathetisch moment uit de combinatie van een persoonlijke monoloog en het preludium van de 2e cellosuite van Bach. De overdrijving in het cliché, misschien in navolging van Dirk Tanghe, is heel theatraal en daar houdt Giselle van: "Het menselijk onvermogen in roze en paars, even uitpakken met de violen! Eigenlijk ben ik een heel pathetisch regisseur."<sup>20</sup> Naarmate het proces vorderde moest de aandacht noodgedwongen worden verlegd naar de communicatie tussen acteurs en regisseur, wat ten koste is gegaan van de tijd, vrijheid en (creatieve) ruimte om theatraliteit te onderzoeken. Het zoeken naar een gezamenlijke taal en overeenstemming in wat de acteurs op de vloer doen en hoe dat door een regisseur aan de kant wordt gezien en beoordeeld bleek een lastig dilemma. Natuurlijk kent vrijwel elk werkproces dat dilemma, maar in dit proces drong het zich nadrukkelijk op de voorgrond. Dramaturge Noël Fischer benoemde eens het 'samen een taal vinden' als een belangrijk aspect van het werkproces, wat te verdelen is in 'een taal waarin je elkaar begrijpt' en een 'taal waarin je speelt'. Beide aspecten zijn in dit werkproces duidelijk aanwezig.

Gedurende het proces hebben Dorine en Giselle veel met elkaar gesproken over de tekst, hoe deze te benaderen, hoe de gedachteconstructie uit te werken. In dat soort gesprekken worden uitgangspunten voortdurend beoordeeld en geëvalueerd. Desalniettemin kan gezegd worden dat de uitgangspunten vrijwel onveranderd bleven, en daarnaast dat niet al die uitgangspunten in de uiteindelijke voorstelling naar tevredenheid van de makers zijn gerealiseerd. In de toegepaste theaterwetenschap wordt een onderscheid gemaakt tussen lineaire en recursieve (proces)dramaturgie. Lineaire dramaturgie gaat uit van een lineair-chronologisch verloop van idee, plan/concept/uitgangspunten, uitvoering/repetities naar voorstelling, waarna reflectie volgt die eventueel kan leiden tot een nieuw concept (dat meestal gerealiseerd wordt in een volgende voorstelling van de theatermaker). Deze vorm van dramaturgie houdt veelal een vorm van conceptbewaking in, waarbij de door de theatermaker geformuleerde persoonlijke en artistieke doelen en uitgangspunten in het maakproces worden uitgewerkt en van daaruit in de theatervoorstelling. Recursieve dramaturgie gaat daarentegen uit van een proces waarin op elk moment kan worden teruggeslagen naar een eerder moment om het proces te heroverwegen en van nieuwe impulsen te voorzien. Dat is bijvoorbeeld nodig op het moment dat de theatermaker een vondst doet die hem dwingt zijn traject in het maakproces tot dan toe te heroverwegen en principieel over te gaan van conceptbewaking naar conceptontwikkeling.<sup>21</sup> Natuurlijk zijn beide vormen van dramaturgie ideaaltypische tegenpolen en kent elk proces momenten van lineaire en recursieve dramaturgie. Van radicale wendingen was in dit specifieke proces geen sprake. Er zijn experimenten geweest met een wat meer fysieke, uitvergroete speelstijl, maar dat heeft uiteindelijk niet geleid tot een andere benadering van spel. Het proces werd daarentegen gekenmerkt door een voortdurend analyseren en beoordelen van het proces, een voortdurend zoeken naar nieuwe impulsen die dat proces vooruit kunnen helpen. We kunnen het proces dan ook typeren als zowel lineair,

---

<sup>20</sup> Repetitie 6 april 2005.

<sup>21</sup> Dieho, Bart, *Bijdrage aan een theorie van theatrale maakprocessen*, 2004, pag. 9.

waar het de omgang met uitgangspunten betreft (hoewel niet alle uitgangspunten van het begin zijn meegenomen in het verdere proces), als recursief waar het het werkelijke maken op de vloer betreft. Voorbeelden van recursieve momenten in het proces zijn het telkens opnieuw monteren van tekstblokken (denk aan de eerder beschreven montage van de eerste twee scènes), waarbij deze montage gezien kan worden als een nieuwe strategie om het hier-en-nu van de gedachteconstructie te benadrukken; en het vervangen van de koortsdromentekst door cellomuziek, eveneens een nieuwe strategie om het irrationele domein meer ruimte te geven.

Dramaturgie richt zich op de samenhang van de verschillende voorstellingselementen: spel, vormgeving, geluid, licht. In de uiteindelijke voorstelling bestaat een samenhang tussen deze voorstellingselementen, in de zin dat ze alle balanceren tussen het idee van de gedachteconstructie enerzijds en het realisme van de anekdote anderzijds. In het proces is deze keuze voor het balanceren tussen beide betekenislagen - naar mijn inschatting - welbewust gemaakt. Achteraf gezien is het denkbaar dat er een meer ideale samenhang bestaat. Zo geeft het *écru* van het kaasdoek niet het effect van een museale witte ruimte die de gedachteconstructie zou kunnen ondersteunen, de lichtprojecties tasten dat idee nog verder aan. Het lichtontwerp gaat mee met de afwisseling van scènes in het stuk en neigt zo naar de lijn van de anekdote. De kostuums hebben een sterk metaforische waarde (de kleding van dekens maken van de personages overlevers, vluchtelingen) waardoor het lastiger wordt de acteurs achter de personages te zien. De context van de totale voorstelling blijft echter wezenlijk voor de uiteindelijke werking: met een wat lossere montage, waarbij de verschillende voorstellingselementen mogelijk een wat meer zelfstandige positie innemen (bijvoorbeeld doordat het lichtplan niet consequent de scènes volgt maar haar eigen accenten heeft) in combinatie met een consequent uitgevoerde transparante speelstijl zouden ook de vormgevingselementen anders geïnterpreteerd worden: het decor als neutrale ruimte, de dekenkleding als een zelfstandig teken waar de acteur dwars doorheen speelt. Kostuumontwerpster Annemarie Klijn benoemde dit ontwerpersdilemma op de avond van de try-out: als ontwerper heb je altijd te maken met de context waarin je kostuums te zien zijn en die context heb je niet zelf in de hand. Die context (decor, belichting, veel spelscènes) zendt tekens uit die veelal de nadruk leggen op de anekdote van het verhaal en dat verklaart wellicht waarom de kostuums in 'De Grens' al snel als te autonoom ervaren kunnen worden, teveel betekenis in zichzelf dragen. Dat verklaart mogelijk ook waarom autonome kostuums in een voorstelling als 'Tim van Athene' van ZTHollandia (2003) wél op hun plaats vallen: alle voorstellingselementen staan daar enigszins autonoom ten opzichte van elkaar en tegelijkertijd hebben zij via het principe van de uitvergroting (van betekenis, schaal, spel) een gemeenschappelijkheid.

Marianne van Kerkhoven omschrijft dramaturgie (onder meer) als 'de bezielde structuur van een voorstelling'. Een omschrijving die boven komt drijven wanneer je een voorstelling ziet die op meerdere niveaus klopt: structuur, meerduidige betekenis, spel, energie, ritme, dynamiek. In het proces zijn - zeker in de eerste weken - veel momenten te zien geweest waarin die bezielde structuur aanwezig was, bijvoorbeeld in de teksten die Floor uitsprak in combinatie met de muziek van Bouke en in scène 7, de dialoog tussen Oggy en Thomasch waar de beweging van de scène, de dramatische wendingen en de rijkheid van energetische verschillen maakt dat die scène op een aantal verschillende niveaus boeit. Bezieling ontstaat niet alleen door de aanwezigheid van meerdere voorstellingslagen, maar ook door grote onderlinge betrokkenheid. Die was in de eerste weken, in de fase van het zoeken naar elkaars mogelijkheden, groot. Gezien de ontwikkeling van het proces is het niet verwonderlijk dat dat daarna wat minder werd. Toch is in de uiteindelijke voorstelling, in de momenten waarop de

acteurs in het hier-en-nu spelen - waardoor er sprake is van én betrokkenheid én gelaagdheid - die bezielde structuur zeker aanwezig.

Eveneens aan Van Kerkhoven ontleend kan dramaturgie gezien worden als het bevorderen van het insceneringsbewustzijn van de betrokken makers. Een proces, een voorstelling wordt beter wanneer met name de acteurs weten in wat voor soort voorstelling zij staan. Dat kan alleen als de insceneringsuitgangspunten helder zijn en ook krachtig (kunnen) worden verdedigd. In dit proces is zeker moeite genomen door zowel Dorine als Giselle, als ook door de acteurs onderling om dat bewustzijn te ontwikkelen. Er ontstond zo bij de acteurs wel een gezamenlijk gevoel voor 'vanavond een slechte voorstelling, we zaten er wat onder' of 'het ging goed vandaag', wat duidt op een gezamenlijke overeenstemming over hoe er gespeeld moet worden. Een bewustzijn op het niveau van spel, dat in het ideale geval zich had uitgestrekt tot een bewustzijn van alle voorstellingselementen, in hun onderlinge samenhang en in de context van de gekozen stijl.

Tenslotte kan dramaturgie gezien worden als het bewaken van de zeggingskracht van de voorstelling. Een dramaturgie die deels in de theatertekst besloten ligt. Voor het 'gewone' publiek heeft de voorstelling wél duidelijk zeggingskracht; zij voelen zich aangesproken door de vragen die de tekst oproept en hebben daarbij geen hinder ondervonden van transparant dan wel emotioneel spel. Zij hebben zich herkend in de anekdotische laag van de voorstelling, waarbij personages reageren op het binnendringen van een vreemdeling, de personages in conflict raken en de vreemdeling vervolgens afwijzen. De vakmensen hebben kritiek op enerzijds de gekozen vorm en stijl van de voorstelling en in hoeverre die keuzes consequent dan wel voldoende uitgesproken of gedurfd zijn. Zij herkennen de thematische laag van de voorstelling waarin de acteurs met elkaar een filosofisch discours voeren over welvaart, keuzevrijheid, vrijheid en het omgaan met het vreemde, en zien mogelijk dat er teveel interferentie is tussen de anekdotische en thematische laag - waarbij de anekdote domineert. Een aantal toeschouwers hebben daarnaast het expliciete karakter van de tekst als problematisch ervaren; zij voelen zich niet aangesproken in hun verbeeldingskracht of hun vermogen tot abstraheren of combineren. Voor hen heeft de voorstelling minder zeggingskracht. Voor de makers zelf ligt de slotconclusie ergens in het midden. Moeite is er zeker gedaan om die zeggingskracht te bewaken. Uit het voorgaande valt af te leiden dat de tekst in verschillende opzichten (opbouw en uitwerking van het ideeënconflict, lengte van de monologen, expliciet taalgebruik) voor een aantal dramaturgische problemen heeft gezorgd, die zichtbaar zijn in de tekst zelf, in het proces en in de uiteindelijke voorstelling.

Dramaturgie is altijd aanwezig in een maakproces en in een voorstelling, ongeacht de aanwezigheid van een dramaturg. Bij dit proces was geen productiedramaturg aanwezig, maar zorgde Dorine met haar achtergrond als dramaturg natuurlijk wel voor impulsen ten aanzien van de dramaturgie. Zij heeft veel gesprekken gevoerd met Giselle, variërend van overleg over een publiciteitstekst tot inhoudelijke analyse van een scène tot het uitwisselen van ervaringen over hoe mensen in een proces met elkaar omgaan. Zij heeft zich nadrukkelijk niet opgesteld als productiedramaturg, zij heeft Giselle begeleid vanuit de functie van artistiek leider van een theaterwerkplaats. Haar 'dramaturgie van de werking' heeft zij in alle fases nadrukkelijk ingezet: zij heeft Giselle steeds gestimuleerd om veel uit te proberen en te experimenteren, in scènereeksen of doorlopen uit te proberen of iets werkt, niet teveel in detail te treden. Experimenteren, kijken, doen. Dorine heeft vrijwel alle doorlopen gezien en daarnaast vrijwel dagelijks gesprekken gevoerd (soms kort, soms lang) en heeft daarbij natuurlijk wel gedaan wat vaak als werkzaamheden van een dramaturg wordt gezien: het analyseren en beoordelen van de voorstelling-in-wording en het proces, het daarop reflecteren

op persoonlijk-vakmatige wijze, het communiceren van bevindingen met andere makers en betrokkenen. Dorine heeft ook de functie van coach waargenomen: zij sprak naast Giselle ook regelmatig met de acteurs, vormgevers, lichtontwerper Claudia, hield zo de vinger aan de pols en stuurde het proces indien nodig bij: nog eens een gesprek over een scène, de rol van intermediair vervullen bij een gesprek over het lichtontwerp, de sfeer bewaken door op zijn tijd wat lucht en werkplezier in te brengen.

Activiteiten die wel getypeerd worden als actieve dramaturgie, zoals het nadrukkelijk ingrijpen in het proces door het doen van (enscenerings)voorstellen, meewerken aan de compositie of montage van scènes of het conceptualiseren van het werkproces, heeft Dorine niet ondernomen. Dat ligt vanuit haar positie als artistiek leider ook niet voor de hand.

Dramaturgie was kortom op vele fronten en in talloze hoedanigheden in het proces aanwezig: in de verbinding tussen binnen- en buitenwereld, in de aanwezigheid van uitgangspunten, in het reflecteren op betekenis, in het zoeken naar vorm en samenhang, als 'bezielde structuur', in het bewaken van de zeggingskracht, in de begeleiding van Dorine en in werking en ervaring.

### **Theorie van het maakproces**

Nirav Christophe onderscheidt in zijn ontwikkeling van een Theorie van theatrale maakprocessen<sup>22</sup> het maakproces in fases en ingrediënten. Voor het benoemen van fases in een maakproces ontleent hij een eerste grove indeling aan G. Wallas, die in 'The art of thought' (New York 1926)<sup>23</sup> vier fases onderscheidt:

- preparatie (formuleren en onderzoeken van een probleem i.e. tekst, thema, vorm, uitgangspunt)
- incubatie (verwerken van het probleem in schijnbare rust)
- illuminatie ((plotselinge) bewustwording van een oplossing)
- verificatie (onderzoeken en testen van de gevonden oplossing).

Deze cycli zijn aan te wijzen in een maakproces als geheel, waarbij de fase van verificatie feitelijk het hele repetitieproces inclusief voorstelling bestrijkt en de drie voorgaande fases de voorbereidingstijd betreffen, maar ook in kleinere fases van een maakproces. Zo is de repetitieperiode van dit specifieke werkproces (globaal) op te delen in vier delen. De eerste twee weken is het materiaal op betekenis en theatrale mogelijkheden onderzocht. Hier is sprake van een zekere vrijheid omdat de experimenten vrijblijvend zijn: wat niet werkt, wordt weggegooid. Daarna volgden een aantal weken waarin verdieping werd gezocht, naar een verankering van het materiaal in de acteurs (deze verdieping zou in een ander proces ook betrekking kunnen hebben op het uitdiepen van een gekozen vorm of stijl). In de laatste drie weken werden uit het voorgaande een aantal conclusies getrokken en werden uitgangspunten opnieuw gedefinieerd (ditmaal geen nieuwe uitgangspunten maar een herbevestigen van uitgangspunten; in een ander proces zijn dat mogelijk wel nieuwe uitgangspunten). Een fase waarin de stellingen worden betrokken en koers wordt gezet naar de voorstelling. De vierde fase is de fase waarin de voorstelling wordt voorgelegd aan het publiek en daar in deze nieuwe context opnieuw getest wordt.

Samengevat zijn die vier fases te benoemen als exploratie, verdieping, standpunt bepalen, testen van het (voorlopige) resultaat. Die fases hebben een aantal overeenkomsten met de fasereeks preparatie, incubatie (afgezien van de schijnbare rust), illuminatie, verificatie. Er

---

<sup>22</sup> Nirav Christophe is in 2005 bij de HKU aangesteld als Lector van Theatrale Maakprocessen.

<sup>23</sup> Geciteerd in Christophe, Nirav, 'Het tussentalent; Hoe de multidisciplinaire en multimediale theaterpraktijk de didactiek van een theateropleiding verandert', plaats en datum publicatie onbekend, voorjaar 2005.

zijn ook belangrijke verschillen: de exploratie vindt plaats vanuit het perspectief van een mogelijke oplossing (een tekst, een enceneringsuitgangspunt) en is daardoor gericht. De incubatie in een theateraal maakproces is ver verwijderd van rust; van de kunstenaar als enkeling die mijmerend door het park wandelt en door prentenboeken bladert. Deze verdieping kan juist heel heftige emoties of confrontaties opleveren, omdat acteurs/makers zoeken naar een houvast, een greep op het materiaal. Overeenkomst in deze fase is dat er schijnbaar geen vooruitgang wordt geboekt, het lijkt een dolen op één plaats. Ondertussen wordt hier de bodem bereid die nodig is voor de stellingen van de derde fase, die van het standpunt bepalen. In dat standpunt zijn verschillende processen verenigd: dat kunnen nieuwe inzichten zijn, dat kan een vaststellen zijn van het maximaal haalbare (gezien het verloop van het proces; van toepassing op dit specifieke proces); dat kan een radicale omvorming van het materiaal zijn (montage, scènes omgooien of verwijderen, drastische aanpassing van vormgeving) of een voor het eerst samenstellen van het gevonden materiaal in een coherent concept (waarbij bijvoorbeeld een surrealistische montage niet uitgesloten is). De intellectuele, artistieke en mentale processen die hiermee gemoeid zijn, reiken veel verder dan de 'golf van inspiratie' zoals Wallas beschrijft (gezien de publicatiedatum kan hem deze romantische visie op het kunstenaarschap wellicht niet kwalijk genomen worden), hoewel een plotseling inzicht in deze fase natuurlijk niet uitgesloten is. Tenslotte volgt de fase van verificatie of testen, waar het enige, maar toch belangrijke, verschil eruit bestaat dat dit testen niet in de beslotenheid van het atelier of de repetitieruimte gebeurt, maar in communicatie met publiek.

Twee voorbeelden van oplossingen die in het proces na veel zoeken gevonden zijn (illuminatie) en die in de uiteindelijke voorstelling werken als scharnierpunten in het spanningsverloop - en dus goede oplossingen blijken (verificatie door het publiek) zijn een aantal grote monologen in het stuk: de monoloog van Eva over de welvaartsmaatschappij en de monoloog van Oggy over geld als poort naar de vrijheid nemen een belangrijke plaats in in de thematische laag (filosofisch discours), de slotmonoloog van Thomasch over zijn dromen die hij niet weet te realiseren, is een belangrijk moment in de anekdotische laag (personageniveau).

Naast fases onderscheidt Christophe ingrediënten van het werkproces; dit zijn de factoren en deelhandelingen die een creatief proces uitmaken. Hij concentreert zich daarbij op de ingrediënten van een schrijfproces<sup>24</sup> waarbij hij gebruikmaakt van een model dat ontworpen is door Linda Flower en John Hayes. Laten we eens kijken of we dit model kunnen betrekken op het theaterale maakproces van 'De Grens'. Het oorspronkelijke model bestaat uit drie blokken: de taakomgeving (omstandigheden), het langetermijngeheugen en het schrijfproces. Deze ingrediëntenblokken zijn in het model met elkaar verbonden door een *aandachtverdelers*, de schrijver, die steeds schakelt tussen de drie blokken.

De *taakomgeving* bestaat uit opdracht die de maker zichzelf stelt (of van buitenaf krijgt aangereikt), uit te splitsen naar

- onderwerp
- beoogd publiek
- persoonlijke en objectieve normen
- tekstsoort
- bedoeling/voornemens
- de tekst, tot zover deze zich heeft ontwikkeld

---

<sup>24</sup> Nirav Christophe is dramaschrijver en werkte (voorafgaand aan het lectoraat Theaterale Maakprocessen) als lector Taal & Schrijven aan de HKU, faculteit theater.

Het *langetermijngeheugen* betreft aspecten die een auteur beïnvloeden tijdens het schrijfproces. De auteur kan ook steeds ter inspiratie uit dit geheugen putten:

- herinneringen van de auteur
- kennis van het onderwerp en van het publiek
- ervaringen als gevolg van indrukken, gevoelens, opvattingen en betrokkenheid

Het *schrijfproces* is onder te verdelen in

- plannen (de voorbereiding voor het daadwerkelijke schrijven, bijvoorbeeld het schrijven van een synopsis)
- formuleren (het daadwerkelijke schrijven)
- terugblikken (beoordelen van inhoud en vorm, herschrijven)

Toegepast op een theateraal maakproces, waarbij de regisseur wordt beschouwd als de aandachtverdelers (het model kan natuurlijk ook vanuit een acteur of vormgever worden ingevuld) kunnen we de volgende overeenkomsten benoemen en aanpassingen maken. In de taakomgeving zijn als overeenkomst aanwezig: onderwerp/thematiek, persoonlijke normen, beoogd publiek, bedoeling/voornemens. In 'De Grens' is het thema de omgang met vluchtelingen in/en de welvaartsmaatschappij; de persoonlijke normen betreffen opvattingen over theatermaken en engagement; het beoogde publiek is in eerste instantie een volwassenen publiek; de bedoeling/voornemens richten zich op een uitspraak doen over hedendaagse maatschappij en bewustwording van de toeschouwer.

Aanpassingen betreffen de objectieve normen, die ik liever vervang door de normen van het vakgebied (opvattingen over vernieuwing, relevantie, theatraaliteit); de tekstsoort, die beter als stijl benoemd kan worden. Deze stijl betreft bij 'De Grens' zowel de keuze voor de teksten van Emanuel Muris (tekstsoort en taalsoort) als ook de keuze voor transparant spel, de wens om een surrealistisch sprookje te creëren en een zekere mate van abstrahering in de vormgeving. Tenslotte kan in de taakomgeving nog een aanvulling gemaakt worden, met het oog op 'De Grens', namelijk de schrijver. Giselle heeft zich als opdracht gesteld samen te werken met de schrijver Emanuel Muris. De tekst/voorstelling tot zover die zich heeft ontwikkeld blijft net als in het oorspronkelijke model onderdeel van de taakomgeving.<sup>25</sup>

In het langetermijngeheugen zijn als overeenkomst de herinneringen, kennis en ervaring van de regisseur aanwezig, maar kan wat betreft 'De Grens' een aanpassing gemaakt worden door ook de herinneringen, kennis en ervaring van de schrijver, acteurs, muzikant, vormgevers en overige betrokkenen op te nemen. Zij gebruiken immers ook dit geheugen om een bijdrage te kunnen leveren aan het proces en beïnvloeden zo het maakproces<sup>26</sup>. Wat betreft het blokje 'kennis' kan een uitbreiding gemaakt worden door het toevoegen van kennis over taal, theater en muziek.

In het theateraal maakproces (ter vervanging van het schrijfproces) zijn de meeste aanpassingen te maken. Onder 'plannen' (liever nog 'voorbereiden' te noemen) kunnen de volgende activiteiten worden verstaan:

- fascinatie/inspiratie oproepen en ordenen
- bedoeling van de maker
- beginmateriaal genereren
- team samenstellen

---

<sup>25</sup> In navolging van Daniela Moosman, die in het kader van de opleiding MA Theaterdramaturgie (Universiteit Utrecht/HKU) het schrijfproces van Arne Sierens heeft bestudeerd en dit model heeft omgewerkt naar een model voor het schrijven van teksten op de vloer, is ook de voorstelling-tot-zover onderdeel van de taakomgeving.

<sup>26</sup> Eveneens in navolging van Moosman.

Met betrekking tot 'De Grens' zijn deze activiteiten respectievelijk ingevuld als het voeren van oriënterende en vervolgesprekken met Emanuel Muris, Dorine en in latere instantie de vormgevers; het benoemen van uitgangspunten; de ontwikkeling van een nieuwe theatertekst tot aan de aanvang van de repetities; het casten en de afspraken met overige betrokkenen. Het begrip 'formuleren' kan in een model van theatrale maakprocessen beter worden vervangen door 'ensceneren' of 'ontwerpen'. Hieronder kunnen de volgende activiteiten geschaard worden:

- formuleren
- selecteren
- transformeren
- componeren en monteren<sup>27</sup>

Met betrekking tot de Grens worden deze activiteiten respectievelijk ingevuld door het formuleren van nieuwe tekst na aanvang van het repetitieproces en het 'formuleren' van de gewenste muziek (dat hier een mengvorm is van verzamelen van bestaande muziek, het componeren van nieuwe muziek en het benoemen van gewenste geluiden en sfeer); het selecteren betreft het schrappen van tekst en in latere fases het kiezen van een definitieve stijl voor spel en vormgeving; het transformeren heeft betrekking op de omzetting van tekst naar spel - scènes maken - en de vervanging van tekst door muziek of beeld (zoals in 'De Grens' bij de koortsdromen in scène 9 is gebeurd); het componeren en monteren tenslotte betreft het 'inkleuren' van scènes en scènereeksen door ritme en dynamiek, het vastleggen van de definitieve volgorde van de tekst (in het bijzonder daar waar scènes zijn versneden) en benoemen wat de samenhang met vormgeving en muziek zal zijn.

Bij het 'terugblikken' zijn geen opvallende wijzigingen. Ook in een theatraal maakproces gaat het dan om het beoordelen van inhoud en vorm, waarna de handelingen uit het blok 'ensceneren/ontwerpen' eventueel worden herhaald. Dit terugblikken vindt immers plaats na het bekijken van zowel een scène, een doorloop als een voorstelling met publiek. De aandachtverdelers wordt aangevuld met het begrip sturen<sup>28</sup>. De wijze waarop de regisseur de overige medewerkers aanstuurt is immers van grote invloed op het materiaal dat in de vorm van spel, muziek en ontwerpen wordt gegenereerd. Als taakverdelers heeft Giselle een aantal conflicterende momenten in het proces ervaren, momenten waarop ingrediënten uit de taakomgeving (tekst, opvattingen, wensen) conflicteren met ingrediënten uit het langetermijngeheugen (kennis en ervaring van diverse betrokkenen), wat vervolgens zijn consequenties heeft voor de fase van het insceneren in het theatrale maakproces.

Het bekijken van dit theatrale maakproces vanuit het perspectief van dit ingrediëntenmodel kan mogelijk een toevoeging zijn aan de bestaande theorie van theatrale maakprocessen. Zo'n model kan tevens behulpzaam zijn in het beschrijven, vergelijken en mogelijk verklaren van verschillende maakprocessen. Zo is het heel interessant om te bekijken wat er met dit model gebeurt wanneer gewerkt wordt aan een voorstelling zónder of met minimale tekst, een beeldende theatervoorstelling bijvoorbeeld. Verwachting is dat ook dan met name de ingrediënten van het daadwerkelijke maakproces aan verandering onderhevig zijn, waarbij de balans nog weer wat verder doorschuift van insceneren naar ontwerpen.

---

<sup>27</sup> Eveneens in navolging van Moosman, maar met een andere invulling met betrekking tot 'De Grens'. Een ander verschil is de plaatsing van het beginmateriaal; Moosman plaatst dit bij het langetermijngeheugen, terwijl hier dit beginmateriaal bij 'voorbereiding' wordt geplaatst. Dit omdat de ontwikkeling van het materiaal een belangrijk deel is van het daadwerkelijke maakproces.

<sup>28</sup> In navolging van Moosman.

## 7 Conclusie

Na de uitgebreide beschrijving van het werkproces en een poging tot theorievorming is het nu tijd om tot conclusies te komen. Wat heeft deze observatie opgeleverd aan inzichten met betrekking tot dit specifieke maakproces en aan de wijze waarop een maakproces geobserveerd kan worden?

Terugkijkend op het specifieke maakproces kan gezegd worden dat het zich op drie manieren heeft onderscheiden van andere maakprocessen. Ten eerste is er gewerkt met een nieuwe theatertekst, die nog in ontwikkeling was na aanvang van de repetities. Ten tweede is er gewerkt met een muzikant, die een vijfde personage zou worden in de voorstelling. Ten derde is het proces gedomineerd door de moeizame communicatie tussen acteurs en regisseur. Natuurlijk zijn deze aspecten niet uniek: er zijn anekdotes genoeg van schrijvers die repetities bezoeken, dan via de fax zo snel mogelijk nieuwe teksten aanleveren die direct worden uitgetoetst (Paul Pourveur bij Keessen & Co bijvoorbeeld); het werken met een muzikant is ook niet nieuw (denk aan talloze muziektheatervoorstellingen); de verschillen in inzicht tussen de mensen op de vloer en aan de kant horen bij vrijwel elk werkproces (volgens Dorine kwam Theu Boermans bij toen nog De Trust regelmatig vloekend over zijn acteurs het kantoor binnen; voorstellingen worden ook wel eens afgelast omdat de meningsverschillen te groot worden).

Niet nieuw dus, maar wel belangrijk in dit proces. Door het domineren van het thema 'communicatie' en wellicht ook de in ontwikkeling zijnde tekst is er minder ruimte geweest voor het verder ontwikkelen van de rol van de muziek, een uitgesproken theatraliteit en het zoeken naar een passende stijl (een grillig sprookje of het verder doorgronden van de gekozen code).

Een uitgangspunt dat in de eerste weken werd geformuleerd, het creëren van een grillig, surreëel en hallucinerend sprookje, is later in het proces verdwenen. Zoals genoemd herinnerde Giselle zich de maandag na de première wat haar fantasie hieromtrent was geweest. Het sprookje zou mogelijk een overtuigender vorm zijn geweest dan de benadering van de gedachteconstructie. Gezien de schrik van de herinnering is het aannemelijk dat Giselle achteraf ook tot die conclusie is gekomen. In een sprookje zijn plotselinge wendingen niet problematisch, de bizarheid zou de toeschouwer eveneens kunnen verleiden tot het afstand nemen van de anekdote, de ervaring van 'waar heb ik nu naar zitten kijken?' zou betrekking hebben op het verlaten van de hallucinatie na afloop van de voorstelling, wat eveneens tot de beoogde afstand zou kunnen leiden. Wat dit betreft is het toch niet verkeerd om in een proces de uitgangspunten te bewaken en je niet alleen te verlaten op de 'dramaturgie van de werking'. In het verlengde daarvan is het wellicht ook zinvol om denkend vanuit de uitgangspunten vooraf een werkwijze te formuleren die de weg voorbereid naar realisatie ervan. Dat is natuurlijk geen recept voor een geslaagde taart, maar het kan zeker ondersteunend zijn om vragen te beantwoorden als: wat stel ik me voor dat de voorstelling wordt? Wat voor beelden, sferen, stijl heb ik in gedachten? Wat zijn te verwachten obstakels in het proces? Welke stappen kan ik ondernemen om die obstakels te nemen? Hoe ontwikkel ik samen met de acteurs en muzikant een gevoel voor surrealisme? Moet dat gevoel zich op de repetitievloer ontwikkelen of ga ik juist buiten de repetitieruimte om een aantal activiteiten ondernemen? Etcetera.

Dramaturgie was op vele fronten en in talloze hoedanigheden in het proces aanwezig: in de verbinding tussen binnen- en buitenwereld, in de aanwezigheid van uitgangspunten, in het reflecteren op betekenis, in het zoeken naar vorm en samenhang, als 'bezielde structuur', in het bewaken van de zeggingskracht, in de begeleiding/coaching van Dorine.



Er is een poging gedaan om op basis van de observatie een aanvulling te geven op bestaande theorie van het theatrale maakproces. De fases in een theatraal maakproces zijn benoemd als expositie, verdieping, standpunt bepalen en terugblik. De ingrediënten van het maakproces zijn benoemd als voorbereiding, insceneren/ontwerpen en reflectie. De voorbereiding bestaat daarbij uit het oproepen en ordenen van fascinatie/inspiratie en bedoelingen van de maker, het genereren van beginmateriaal (de theatertekst) en het samenstellen van het team. Het insceneren/ontwerpen wordt gekenmerkt door formuleren, selecteren, transformeren, componeren en monteren.

Is het voorliggende verslag en de daaraan voorafgaande wijze van observeren een goede manier om een werkproces te beschrijven? Gedurende acht weken heeft gemiddeld eenmaal per week repetitiebezoek plaatsgevonden. Daardoor is er een beperkt zicht op wat er in de repetities is gebeurd: best mogelijk dat Giselle de wildste experimenten heeft uitgevoerd op de andere dagen. Toevalligerwijze werd er op deze dagen van observatie steeds aan aparte scènes gerepeteerd; pas in week 7 viel dat samen met een doorloop, terwijl er vanaf week 3 doorlopen zijn geweest (en in week 2 een gedeelde). De vormgevers zijn bij de eerste lezing gezien en daarna pas weer bij de eerste try-out, terwijl zij toch vrijwel elke week minstens eenmaal aanwezig waren. Deze observaties zijn wat dat betreft relatief. Er is overigens wel met Giselle gesproken over wat er in de tussenliggende dagen is gebeurd. Daarbij is vermeden als een detective te werk te gaan en alle wetenswaardigheden boven tafel te halen; een werkproces heeft een bepaalde dynamiek: soms is het tijd om te praten, soms is het tijd om te doen. Een observant moet zich in dienst van die dynamiek opstellen. Naarmate het proces vorderde raakten we vaker in gesprek over de repetities en is de post van de stilzwijgende observant aan de kant enigszins verlaten. Deze observaties zijn niet objectief (maar dat zijn ze natuurlijk nooit). Het is de vraag of iemand die dagelijks bij het proces aanwezig beter, want vollediger verslag zou kunnen doen. Iemand die als stagiair met het proces meeloopt en/of als regieassistent betrokken is. Het bronmateriaal voor een observatieverslag is dan vollediger, de afstand tot het proces kleiner. Voor beide benaderingen is wat te zeggen.

## Nawoord

'De grens, de vreemdeling en een stuk of wat stamgevoelens' is een voorstelling geworden die niet in alle opzichten is geslaagd. In het kader van mogelijke inzichten die een observatie kan opleveren wil ik hier een voorzichtige poging doen om daarvoor een verklaring te geven - in het volledige besef dat de beste stuurder aan wal staan.

Het is mogelijk dat Giselle, als mede-ontwikkelaar van de tekst, niet voldoende afstand had tot de tekst en daarom minder goed kon zien wat de beste manier was om deze tekst te ensceneren. De ingang van de gedachteconstructie klopt op het niveau van de analyse van het stuk, maar de taal waarin de personages zich uitdrukken en de plotselinge verhaalwendingen aan het einde maken zijn zo dominant dat deze ingang - ook als er wel meer transparantie in het spel was geweest - de toeschouwer toch in verwarring zou achterlaten: naar wat voor soort stuk heb ik nu zitten kijken? Giselle bleef in de repetities steeds dicht bij de tekst: ik heb geen experimenten gezien waarbij de tekst op radicaal andere wijze is benaderd (bijvoorbeeld als een letterlijke discussie tussen vier acteurs, als een melodrama, als een Twin Peaks-sprookje). Mogelijk was de kwaliteit van de tekst niet optimaal. Muris is een intuïtief schrijver, wat zich onder meer uit in de lange zinnen en de vele herhalingen. Misschien is het dan ook niet verwonderlijk dat een 'ideeënstuk' als dit niet voldoende consequent is uitgewerkt. De confrontatie der ideeën zoals die bijvoorbeeld tot uitdrukking komt in de discussies tussen Oggy en Thomasch, worden in het stuk op de spits gedreven door informatie die via een veldtelefoon tot hen komt. Via deze veldtelefoon controleert een onzichtbare autoriteit de stand van zaken in de grenspost. Daarnaast wordt de veldtelefoon gebruikt door de moeder van Thomasch, om te informeren of haar zoon voldoende in de warme kleren zit. Is het laatste een humoristische noot, die verder weinig invloed op de handeling heeft, het eerste - de onzichtbare autoriteit - stuwt de handeling naar het einde en roept steeds de vraag op of Thomasch, dan wel Oggy, Eva zal gaan aangeven. Het is voorstelbaar dat die vraag op grond van de verschillende denkposities ook in het stuk zelf uitgewerkt had kunnen worden. Daarnaast is het personage Eva niet voldoende uitgewerkt: haar 'voorwaartse neiging' is duidelijk, maar dan? Wat komt zij zoeken in die nieuwe, andere wereld? Het resultaat is dat de Eva-figuur uit een bonte verzameling karaktereigenschappen bestaat. Als toeschouwer kun je dat niet in een logisch verband brengen en dat maakt hetgeen zij representeert ook minder helder. In een gezamenlijk gesprek kwamen Giselle, Dorine en ik tot de conclusie dat het Eva aan een 'grondtoon' ontbreekt, een basis van waaruit haar handelen gemotiveerd kan worden. Hoe de schrijver zelf op de uiteindelijke voorstelling heeft gereageerd is mij niet bekend. Op de avond van de première was hij voornamelijk in beslag genomen door het gegeven alleen al dat een tekst van hem werd geënceneerd en dat hij als 'de auteur van het stuk' daar aanwezig was. Dat besef leek hem met enige gene te vervullen en hij stelde zich die avond bij voorkeur in de schaduw op.

Giselle heeft over zichzelf opgemerkt dat zij de neiging heeft acteurs in een vroeg stadium vast te zetten. Dit omdat er al snel in haar hoofd een beeld ontstaat van hoe een scène eruit zou kunnen of moeten zien. Zij beschouwt dit niet als een ideale eigenschap maar is realistisch genoeg om het te onderkennen. Bijgevolg daarvan is dat zij de persoonlijkheid van de acteurs niet altijd optimaal heeft gebruikt (dat hoeft ook niet, maar is wel een mogelijkheid). Zo is Irene bijvoorbeeld een energieke, bruisende persoonlijkheid op het toneel. Zodra zij als Eva wat brutaal en uitdagend mag optreden, is dat personage direct geloofwaardig. Zij kreeg echter opdracht het stuk in te stappen als een naïef verlegen meisje, dat aansluiting zoekt bij de overige personages. Dat aspect was vaak wat minder overtuigend. De tekst geeft mijns inziens ook aanleiding voor andere interpretaties (op metaniveau is de vlucht van Eva naïef, maar het is niet nodig om Eva als naïef meisje neer te zetten). Door de

sterke aanwezigheid van Irene vond ik het ook moeilijk te geloven dat zij de andere personages nodig had. Je kunt een actrice vragen om alles te spelen wat jij als maker wenst, je kunt ook iemands persoonlijkheid uitbuiten en een rolinterpretatie heroverwegen. De interpretatie was nu min of meer psychologisch gemotiveerd (wat bijdraagt aan het realisme op het niveau van de anekdote) terwijl met een vanaf het begin zelfbewuste Eva de representatie van de egocentrische, zelfbewuste Westerling overtuigender zou zijn. Ten aanzien van de tekst tenslotte nog dit. Op de eerste repetitiedag sprak Giselle haar voorkeur uit voor het werken met nieuwe teksten. Tot bestaande teksten moet je je altijd verhouden, was één van haar argumenten. Gezien de context van het gesprek heb ik dat geïnterpreteerd als: je moet je verhouden tot de tekst, maar ook tot eerdere interpretaties, je moet een antwoord vinden op de vraag waarom die tekst vandaag de dag gespeeld moet worden, wat je met die tekst kan zeggen over de huidige samenleving. Ten aanzien van een nieuwe tekst moet je je evengoed verhouden. Je moet eveneens een vertaalslag vinden voor die tekst, een analyse moet vertaald worden naar een theatrale mal. Achteraf gezien, en dat kan ook alleen maar achteraf gezegd worden, is nog teveel de analyse gespeeld en heeft de mal te weinig vorm gekregen.

Met betrekking tot dit verslag heb ik verschillende alternatieven de revue laten passeren. Ik heb overwogen de repetities in thema's te beschrijven, maar heb uiteindelijk gekozen voor een beschrijving per week waarin de thema's telkens terugkeren. Zo kon ik de dynamiek van het proces beter beschrijven en werd de onderlinge, onvermijdelijke samenhang van die verschillende thema's beter zichtbaar. Tenslotte heb ik mijn hersenen gebroken over de mate van detaillering in de beschrijving. Ik wilde een indruk geven van de manier waarop aan scènes is gewerkt - om recht te doen aan het verschil tussen het observeren van een daadwerkelijk maakproces en het reconstrueren van een proces achteraf - naast het denken over de grote lijnen van het stuk, de meer dramaturgische aspecten. Om dan niet te vervallen in algemeenheden en ook de menselijke maat te tonen - die in dit proces zo belangrijk was - als ook de ontwikkeling in het denken, ben ik redelijk minutieus te werk gegaan. De lezer was misschien gebaat bij een wat minder uitgebreid verslag, maar heeft ook de vrijheid te lezen wat hem interessant lijkt. Echter, de informatie in dit verslag is nog geen fractie van wat er allemaal aan uitspraken, ingevingen en uitprobeersels is gepasseerd. Een mens gaat op een dag honderden malen, rechtsaf en linksaf, hij keert, gaat achteruit, dobert, slaat haaks de hoek om, zet een nieuwe koers. De analogie met het zeevaren, die in het theater zo vaak wordt gehanteerd - de regisseur als kapitein op het schip, een koers uitzetten, de voorstelling door de haven loodsen - bestaat niet voor niets: het hele repetitieproces is een varen op volle zee: je kunt nog alle kanten uit, soms is het dobberen op zee, soms steekt de storm op en aan het eind dan die haven, waar de mensen op de kant kijken hoe het schip aanmeert: het gewone publiek, en daartussen die vele stuurlieders die het beter weten.

Theatermaken is kwetsbaar. Pas als je zelf op de vloer staat weet je hoe ongenaakbaar het kijken vanaf de kant kan zijn, hoe onbeschaamd dat kijken eigenlijk is. Theatermaken is mensenwerk. Een vooraf goed uitgedacht plan is geen garantie voor een geslaagde voorstelling. Een proces verloopt zoals het proces verloopt. Ik heb een poging gedaan dit proces zorgvuldig maar ook kritisch te beschrijven en daarbij respect te tonen voor de makers. Ik doe bij deze een oproep aan de lezer om die menselijke maat mee te nemen in het lezen.

Tenslotte wil ik graag heel veel dank uitspreken voor Giselle, alle uitvoerenden en de medewerkers van Generale Oost, door wie ik buitengewoon hartelijk ontvangen ben en waar ik geen moment het gevoel had tot last te zijn. Giselle gaf op de eerste repetitiedag aan hoe prettig het is om na de regieopleiding bij een werkplaats te kunnen werken. Generale Oost is

dan ook een fantastische werkplaats, waar het maken van de voorstelling op vele schouders en gezamenlijk wordt gedragen: de artistiek leidster staat ook de podiumdelen te schrobben, de productieleidster informeert ook of de doorloop naar tevredenheid is verlopen, de zakelijk leidster toetst ook de reacties van het publiek na de voorstelling. Zij hebben Giselle volledig ondersteund en tegelijkertijd een groot beroep gedaan op haar zelfstandigheid: ga maar doen, probeer maar uit, organiseer zelf hoe je wilt werken. Wat dat betreft maakt Generale Oost de doelstellingen in haar beleidsplan in de praktijk alleszins waar.

Liesbeth Groot Nibbelink  
oktober 2005

## **Bronvermelding**

### ***Niet op schrift gestelde bronnen***

Observatie van de repetities (29 maart, 6, 13 en 20 april, 5, 11 en 17 mei 2005) en voorstellingen (19, 21 en 24 mei 2005).

Vraaggesprek Giselle Vegter (29 maart 2005)

Interview Dorine Cremers (6 april 2005)

### ***Schriftelijke bronnen***

Cremers, Dorine, *Beleidsplan Generale Oost 2005-2008*, 24 november 2003.

Christophe, Nirav, 'Het tussentalent; Hoe de multidisciplinaire en multimediale theaterpraktijk de didactiek van een theateropleiding verandert', plaats en datum publicatie onbekend, voorjaar 2005.

Dieho, Bart, *Bijdrage tot een theorie van het maakproces*, syllabus bij de cursus Theorie van theatrale maakprocessen (UU/HKU), voorjaar 2004.

Kok, Lonneke, *De grootste vorm van decadentie is het verlangen naar armoede*, interview met Giselle Vegter, opgenomen in de persmap bij de voorstelling, april 2005.

Moosman, Daniela, *Fysieke Partituren. Over het schrijfproces op de theatervloer aan de hand van theatermaker Arne Sierens*, november 2004.

## **Bijlage 1      Gegevens bij de voorstelling**

### **De grens, de vreemdeling en een stuk of wat stamgevoelens**

Regie: Giselle Vegter  
Auteur: Emanuel Muris  
Muziek: Bouke Feleus  
Decorontwerp: Anne Habermann  
Kostuumontwerp: Annemarie Klijn  
Licht: Claudia van Dijck  
Lichtadvies: Reier Pos

Uitvoerenden:

Spel: Floor van Berkestijn (Libark), Noël Keulen (Thomasch), Irene Slotboom (Eva),  
Waldemar Torenstra (Oggy)  
Cello / accordeon: Bouke Feleus

Première: 21 mei 2005, Theater aan de Rijn, Arnhem

### **Theaterwerkplaats Generale Oost**

Artistieke leiding: Dorine Cremers  
Zakelijke leiding: Cis van Helmond  
Productieleiding: Esther Dijkers  
Publiciteit: Marije Beekhuizen  
Techniek: Claudia van Dijck

[www.generaleoost.nl](http://www.generaleoost.nl)

## **Bijlage 2      Overzicht van scènes in De Grens (volgens de tekstversie op 29 maart 2005)**

### **Deel I**

#### Scène 1 (expositie)

Dialoog Oggy-Thomasch. Eva is zojuist de grens overgestoken. Oggy zet Thomasch aan tot het aangeven van de vreemdeling. Thomasch aarzelt en stelt de aangifte uit. Oggy zegt toe zijn mond te houden, in ruil voor een maand 'vrijstelling van toeslag' voor zijn handelswaar (deze scène is in de eindversie vrijwel geheel achter scène 2 geplaatst).

#### Scène 2 (expositie)

Monoloog Libark. Libark beschrijft de (mogelijke) vlucht van Eva, introduceert zichzelf als zwerfhond en geeft een korte beschouwing van haar leven in het verleden, toen ze nog een 'menselijke meisjeshond' was. Hier in het bos heeft ze haar vrijheid gevonden (deze scène is in de eindversie vrijwel geheel aan het begin geplaatst).

#### Scène 3 (ontwikkeling)

Dialoog Thomasch-Eva, later Oggy. Thomasch ondervraagt Eva over haar motieven maar wordt daar niet veel wijzer van. Eva geeft antwoorden die ze terplekke bedacht zou kunnen hebben, geeft wel aan dat ze is gevluht voor de 'dictatuur van de vrijheid'. De ondervraging wordt afgebroken door Oggy, die Thomasch nodig heeft bij het klaarmaken van de smokkelwaar. Thomasch sluit Eva opnieuw op in een hok/wachtruimte.

#### Scène 4 (ontwikkeling)

Dialoog Oggy-Thomasch. Gesprek over de smokkelwaar, waarin duidelijk wordt dat Thomasch zijn baan aan (de oom van) Oggy te danken heeft. Oggy dringt opnieuw aan Eva aan te geven en zingt het lied 'Wonderschone Anja' (dit lied is in de eindversie verplaatst naar het begin van de scène).

#### Scène 5 (ontwikkeling/terzijde)

Monoloog Thomasch. Thomasch wordt door zijn moeder gebeld op de grenstelefoon. Moeder informeert naar zijn welzijn en of hij genoeg kleding en eten heeft, wat Thomasch bevestigt. (deze scène is in de eindversie omgewisseld met scène 6)

#### Scène 6 (ontwikkeling)

Dialoog Libark-Eva. Libark vraagt zich af waarom Eva gevangen zit. Eva houdt een lofzang op de beperking van dit hok: het geeft haar rust en heldere gedachten. Libark vraagt om wat eten, er ontstaat een dialoog over wat honger is. (deze scène is in de eindversie omgewisseld met scène 5)

#### Scène 7 (climax)

Dialoog Oggy-Thomasch. Oggy een hond heeft aangereden. Een lange scène met verschillende dramatische wendingen. Oggy rouwt om de hond, Thomasch schiet de hond dood ('mensen laat je lijden, dieren niet'); Oggy haat de mensen, Thomasch reageert cynisch op de jammerklacht van Oggy. Er volgt een intiem gesprek waar Thomasch zich uitspreekt over Eva bespreekt en Oggy de (half toegezegde) belofte afdwingt zich niet met Eva te bemoeien; de scène eindigt met irritatie over de wederzijdse levenshouding - de vriendschap staat duidelijk op een schuivende helling.

#### Scène 8 (afwikkeling)

Monoloog Libark. Libark rouwt om de dode hond en vergelijkt dit hondenleven met haar eigen leven. Ze gaat hem begraven in het bos.

#### Scène 9 (afwikkeling/cliffhanger)

Monologen Oggy, Eva, Thomasch. Scène waarin de drie personages hardop dromen, terwijl er nevel in het bos hangt, waarbij (grofweg) Oggy droomt over schuld, Eva over vrijheid en Thomasch over grenzen en sex. opdringen. De scène wordt aangeduid met nevelscène of koortsdromen (de scène wordt in de eindversie vervangen door cellomuziek, de nevels gesuggereerd door opstuiwend zand als gevolg van het begraven van de hond door Libark).

## **Deel II**

### Scène 10a (expositie)

Dialoog Thomasch-Eva (monoloog Eva). Vervolg van het verhoor. Eva houdt een lange tirade tegen de meerkeuzemaatschappij waarvoor ze is gevluht. Thomasch besluit Eva niet aan te geven. De scène wordt opnieuw afgebroken door Oggy die zijn dode hond kwijt is.

### Scène 10b (ontwikkeling)

Monoloog Thomasch. Thomasch aan de veldtelefoon. Hij schrikt van de informatie die hij ontvangt (Eva wordt gezocht) en meldt dat hij direct naar het hoofdkantoor komt. Hij gaat weg.

### Scène 11 (ontwikkeling)

Monoloog Oggy. Oggy vindt de dode hond bij Libark.

### Scène 12 (ontwikkeling)

Dialoog Oggy - Eva. Oggy begraaft de dode hond in een uitgebreid ritueel. Eva voegt zich daarbij, en na een wilde rondedans rond de hond beginnen zij heftig te zoenen.

### Scène 13 (climax)

Thomasch is teruggekeerd en ziet Oggy en Eva in omhelzing. Oggy en Eva zien Thomasch, schrikken (in de eindversie gaan scènes 11, 12 en 13 naadloos in elkaar over).

### Scène 14 (afwikkeling)

Monoloog Thomasch. De moeder van Thomasch hangt weer aan de veldtelefoon. Ze informeert opnieuw of alles goed met hem gaat. Thomasch bevestigt dit opnieuw.

### Scène 15 (afwikkeling)

Monoloog Libark. Libark geeft een beschouwing over haar leven, over de onzichtbaarheid waarin zij verkeert (haar prijs voor de vrijheid) en de kilheid van de mens.

## **Deel III**

### Scène 16 (expositie, ontwikkeling)

Dialoog Thomasch-Oggy, later Eva. Thomasch is boos op Oggy, hij gaat zijn ronde doen. De veldtelefoon rinkelt, Oggy neemt op en hoort dat er een beloning is voor het aangeven van Eva). Eva veronderstelt dat hij haar niet gaat aangeven 'voor een paar rotcenten', Oggy wrijft haar in een lange tirade in dat dat geld vrijheid betekent voor zowel Thomasch als hemzelf.

### Scène 17 (ontwikkeling)

Dialoog Libark - Eva. Eva heeft besloten weg te gaan. Libark stelt voor dat Eva bij haar in het bos komt wonen, maar Eva wijst dit af (in de eindversie is een korte monoloog waarin Eva uitlegt waarom ze teruggaat, geschrikt).

### Scène 18

Dialoog Eva - Thomasch. Thomasch probeert Eva wanhopig tegen te houden ('ik ga kapot als je me verlaat'), maar het besluit van Eva staat vast. Thomasch hoort dat Oggy heeft bedreigd met aangifte.

### Scène 19

Dialoog Oggy - Thomasch, monoloog Thomasch. Thomasch is woedend op Oggy en wanhopig. Hij schiet Oggy dood. De veldtelefoon gaat. Thomasch moet nu handelen maar in plaats daarvan verklaart hij zichzelf tot boom (in de eindversie wordt het stuk afgerond met een korte monoloog van Libark over de prijs van de vrijheid).