

## **Pina ist tot**

*ter gelegenheid van het ontvangen en overdragen  
van de Marie Kleine-Gartman Pen op 4 september 2009  
door Marijke Hoogenboom*

*'I am in a beautiful garden. As I reach out to touch the flowers they wither under my hands. A nightmare feeling of desolation comes over me, as a great dragon-shaped cloud darkens the earth. A few may get through the gate in time. Remember. Remember. We are bound to the past, as we cling to the memory of the ruined city.'*

*(Reza Abdoh, Quotations from a Ruined City)*

Op de grond liggen haast achteloos twee platte letters van perspex bij elkaar, elk ruim anderhalve vierkante meter groot: een witte P en een oranje A. Op de P is een feestelijke rij kermislichtjes gemonteerd. Een derde letter X van dezelfde grootte maar in de vorm van een fel witte neonlichtbak staat er rechtop naast. Er zijn drie opgezette volgroeide witte zwanen; een zweeft met gespreide vleugels van een indrukwekkende spanwijdte net boven de A en lijkt te willen landen. Een tweede hangt drie meter boven de grond, rekt zijn lange nek in de lucht en probeert op te stijgen, maar het lukt hem niet zijn vleugels helemaal op te tillen; ze zijn te zwaar door de vele witte pijlen die er van onderen in steken. De derde zwaan hangt met zijn nek en zijn enorme lijf slap over het rek van een metalen transportkar die een stukje verderop staat geparkeerd. Klaar om vergeten of afgevoerd te worden.

*Pax, Peace etc.* is een van de beelden die Ritsaert ten Cate, onder de indruk van 9/11 en vooral van de mediarespons en de Amerikaanse hypocrisie na de aanslagen, heeft gemaakt. Hij schrijft: *'This, our world, never the same again? I don't think so, but the "truth game is over"'. This work stands as a reminder that life does indeed go on.*<sup>1</sup>

Het is het beeld dat Ritsaert vlak voor zijn dood aan de Amsterdamse Theaterschool schonk. Wetende dat de weg uit de opslag naar de publieke ruimte van het onderwijs lang en vermoeiend kan zijn. Toch was hij die laatste dagen voor het einde nog hoopvol. En bleef hij ongevroegd suggesties doen om ons, die regelmatig met snelle passen de hal van de school doorkruisen op weg naar een trap, een lift of een zaal, alert te houden. In een wereld waar we ons al lang bewust zijn van de verwoestingen die we voor de toekomst hebben aangericht, is niets en mag niets meer vanzelfsprekend zijn. Ook niet de manier waarop we vandaag theater maken, over kunst spreken of de volgende generatie opleiden.

In een korte tekst over zichzelf oppert Ritsaert: *'My work is an act of storytelling within the context of the reality as we desire it – and of what reality is – right now. I want to share a sense of wonder, but also I want to promote the quality of wondering about – things. Things we would otherwise take for granted, or skip over entirely because they've somehow become too familiar. Even things that are questionably awful.'*<sup>2</sup>

Toen Sonja van der Valk, de hoeder van de Marie Kleine-Gartman Pen, mij een paar weken geleden vroeg: 'En, heb je al een thema?' schrok ik. Ik schoof het schrijven van dit essay voor me uit, en ik had zeker geen thema. Ik wist alleen maar dat ik moest beginnen waar de eerste tekst die ik het afgelopen jaar met de pen schreef was geëindigd: bij het afscheid van Ritsaert – hij overleed op 5 september 2008, een dag voordat ik de pen mocht ontvangen. Morgen, een jaar later, vierten we zijn onverwoestbare optimisme en de spoken van zijn vrije geest met de beste champagne die we kunnen vinden. Ik mis hem. Meer dan ik had kunnen bedenken, getroffen, verlamd, totdat ik een paar dagen na de begrafenis een brief kreeg van Marianne van Kerkhoven: 'Je zult je ontheemd voelen.'

Ik beken, ik heb dit jaar bijzonder weinig theater gezien. Het was – om de woorden van Martin Schouten te parafraseren – een jaar in het licht.<sup>3</sup> Het was een jaar van grote twijfels en heimwee, waarin ik nauwelijks troost verwachtte van de bühne, weinig verlangde naar de race van de nieuwste ontwikkelingen en me zelden thuis voelde bij de vertrouwde plekken en mensen. Uiteindelijk heb ik leren genieten van een dergelijke crisis, de rust die ze geeft, de vrede en de bezieling om niet altijd vooruit te hoeven kijken, maar met alle plezier ook achterom te mogen zien. Ik zou zomaar een pleidooi kunnen houden voor het archeologisch perspectief. Voor de brokstukken die ergens zijn blijven liggen en nog niet zijn samengevoegd.

Het was juist daarom een genoegen te volgen hoe de jury van het Vlaamse Theaterfestival zijn keuze omringde met een verkenning van de voorbije edities en van de functies die het festival voor het veld heeft vervuld. 'Ik herinner me dat Het Theaterfestival in de beginjaren vooral een potentieel wilde aanboren, het avontuur opzoeken, het geheim van een nieuwe theatertaal doorgeven.'<sup>4</sup>

Ik duik gretig in een aantal teksten over Mickery die Mike Pearson op uitnodiging van Arthur Sonnen schrijft als *imaginary archeology*<sup>5</sup>: *'All we can ever do is try to make sense of something that was never that certain in the first place.'*

En ik wil onmiddellijk naar Kassel afreizen, waar de nieuwe directeur van de volgende documenta, Carolyn Christov-Bakargiev, haar taak begint met een

openbare ontmoeting met het verleden. Alle eerdere directeuren, onder wie Rudi Fuchs en Jan Hoet, zijn gevraagd hun eigen culturele moment te beschrijven, de sensatie van het toenmalige heden: *'How did you feel present to your time, what did that mean and how did that influence the strategies you employed, the decisions you took?'*<sup>6</sup>

Plaatsbepalingen. Pogingen om oude dromen en voorbije modellen nog eens onder de loep te nemen, voordat ze wegglijpen of als gecanoniseerd erfgoed verstoffen.

De Internationale Keuze van de Rotterdamse Schouwburg heeft dit jaar een leidmotief dat de veel te vroeg, veel te snel overleden Michaël Zeeman aan het festival heeft meegegeven. Een motto dat ook de Somalische schrijver Nuruddin Farah had gekozen voor zijn Winternachtenlezing 2009<sup>7</sup>: *a sense of belonging* – ergens bij horen. Farah vraagt zich af of wij mensen 'geboren worden met merktekens van onze identiteit, of dat we die identiteit in de loop der jaren verwerven via de talen die we spreken en de culturen waarin we worden grootgebracht'. We propageren graag de kosmopoliet, de wereldburger, maar de praktijk van zo'n verdeelde geschiedenis is een kwetsbare balans tussen het eigene en het vreemde.

Zelf heb ik heb me nooit een outsider in Nederland hoeven voelen, totdat het debat rond dubbele nationaliteiten hoog opliep. De twee paspoorten waarmee ik ben geboren hebben me immers te allen tijde en op alle woonplekken eraan herinnerd dat ik uit een Europese migrantenfamilie kom, waar ouders, grootouders en overgrootouders uit hun geboorteplaats zijn vertrokken of hebben moeten vertrekken. Mijn Spaanse overgrootvader studeerde in Berlijn, mijn Duitse grootvader in Praag, mijn Duits-Spaanse grootmoeder in Madrid.

En Paul Koek liet me ooit zien, bij een zomers bezoek aan Roelofarendsveen, dat er buitengewoon veel tuinders zijn met de naam van mijn Nederlandse familie Hoogenboom en Van der Meer. Mijn vader bracht hier met zijn broers en zussen de zomervakanties bij ooms en tantes door. Zijn ouders hadden het dorp bij gebrek aan werk al in de jaren dertig verlaten en zich met hun grote gezin in Brabant gevestigd. Hij is al als jonge man 'de bekrompenheid ontvlucht', zoals hij zegt, en had weinig belangstelling om zijn eigen taal te blijven spreken of de banden met zijn familie aan te houden. Ik ben gewend aan een vader met een buitenlands accent en aan het feit dat niemand in mijn familie talent had voor het typerende dialect van onze woonplaats Hessen. Maar ook de volgende generatie kan ik de

identiteitskwes­tie niet bespa­ren. Als een vriendelijke Fransman tijdens de zomervakantie vraagt waar we vandaan komen antwoord ik zonder aarzelen: 'Uit Duitsland.' Het land waar ik ben geboren en getogen, met de taal die ik vanzelfsprekend als mijn voertaal beschouw. Mijn kinderen staan erbij en reageren ontredderd, ze corrigeren me onmiddellijk en brengen de Fransman in de war: '*No, not Germany, Holland, we are from Holland.*'

Flashback. Nog steeds wordt mij gevraagd waarom ik in Nederland ben komen wonen. Ik antwoord dan graag: 'Vanwege het theater', en laat me vervolgens verleiden omslachtig een situatie uit te leggen die inmiddels achterhaald of tenminste historisch lijkt.

Als student theaterwetenschap uit Berlijn wist ik niets van het Nederlandse toneel. Mijn enige referentie waren twee Duitstalige voorstellingen die ik op internationale zomerfestivals had gezien, *Du bist meine Mutter* door Joop Admiraal en *Gespräche über G.* door Toneelgroep Amsterdam, en een aantal Mickery-artiesten uit het opkomende internationale coproductienetwerk. In mijn beleving waren Stuart Sherman, Baktruppen, Station House Opera, John Jesurun, Love Theatre en zelfs de jonge Jan Fabre en Needcompany met Nederland verbonden. Mickery's *History of Theatre (part 2)*, in 1989, was mijn *seminar piece*, hier kwamen de verwarrendste pogingen bij elkaar, op één avond, in één ruimte, voor vele publieksgroepen tegelijk.

Min of meer toevallig kwam ik als stagiaire bij Mickery terecht, of eigenlijk bij Frau Holle, het instituutje dat Mickery eind jaren tachtig was begonnen in het theater aan de Rozengracht. Er viel niets te doen, er waren nauwelijks gebruikers en ik kan me niet herinneren dat ik Ritsaert in die tijd überhaupt heb ontmoet. Alles wat ik in die periode heb ontdekt, heb ik te danken aan Jan Ritsema, mijn inofficiële stagebegeleider; hij was zo'n beetje de enige die geregeld binnen wandelde om een kopje koffie te drinken en kranten te lezen. En om mij onophoudelijk te wijzen op de schatten die in het aanwezige videoarchief te vinden waren. Een rauwe, stotterende, struikelende, gillende theaterwereld in donkere zaaltjes en schuren die aan Duitsland volstrekt voorbij was gegaan. Onze helden (Stein, Grüber, Zadek, Peymann) hebben ons met hun *Regietheater* begeistert, maar de betonnen grondvesten van de instituten hebben ze nooit aangetast.

Op de dag dat ik in 1991 voorgoed uit Berlijn vertrok, was de stad in opwinding. Voor het eerst zou The Wooster Group er optreden. Bij gebrek aan een vlakke vloertheater had men besloten het ijzeren gordijn te laten zakken en het toneel van het oude Hebbel Theater als zaal te gebruiken. Direct daarna arriveerde

het gezelschap in Amsterdam om op *Touch Time* (Mickery's afscheidsfestival rond het Leidseplein) eveneens *Brace Up!* te laten zien. Het verschil tussen het uitbundige enthousiasme in Berlijn en enige vermoeidheid van het publiek in Nederland – de groep was hier immers al sinds 1978 regelmatig te gast – kon niet groter zijn.

En toch: sindsdien koester ik een zekere desoriëntatie. Het landschap waar ik ben komen wonen leek zonder begrenzingsen. Zonder de hiërarchieën die ik uit mijn eigen traditie gewend was. De theaterwijken, steden, dorpen, polders lagen naast elkaar. Men had elkaar toestemming gegeven om vrij tussen genres, schalen en toeschouwers te blijven bewegen. Er werd gestreden om ruimte te maken voor velen en om de vele verschillen te verdragen. Een nieuwkomer als ik mag wellicht zo'n geïdealiseerd beeld koesteren en hopen dat er nog iets van over is. Of dat we ons tenminste die onvoorspelbare potentie van theater herinneren.

Het meest inspirerende verhaal over die tijd, over dat klimaat en de artistieke vrijhaven die Nederland was, is nog steeds de prachtige bundel verzamelde artikelen van Jac Heijer. Zijn onvermoeibare nieuwsgierigheid is aanstekelijk, zelfs voor wie er niet bij was. Geen voorstelling staat op zichzelf, bij elk gezelschap lijkt hij thuis, bij alle experimenten aanwezig en even vanzelfsprekend op reis, op zoek naar de theaterkunstenaars in de wereld, naar 'een nieuwe, verbazingwekkende, persoonlijke levenservaring'.<sup>8</sup>

Elders. Vlak voor de zomer verscheen in de reeks *Recherchen* van het Duitse maandblad *Theater der Zeit* een opmerkelijke publicatie: 'Go West, Theater in Flandern und den Niederlanden'. Alexandra Koch en Jörg Vorhaben brengen daarin het actuele theater in Vlaanderen en Nederland in kaart en laten een aantal auteurs cruciale ontwikkelingen beschrijven. Tevens komen makers zelf aan het woord en worden zes nieuwe theaterteksten in het Duits geïntroduceerd.<sup>9</sup>

'Go West' weerspiegelt de grote waardering voor Nederlandstalig theater over de grens en poogt de Duitstalige collega's, aan Johan Simons en Luk Perceval voorbij, nieuwsgierig te maken naar een andere generatie artiesten en auteurs. Sanne van Rijn, Olivier Provily, Lotte van den Berg, Laura van Dolron, Dries Verhoeven, Benjamin Verdonck, Abbatoir Fermé, bijvoorbeeld.

En toch raak ik in de war als ik het boekje gretig doorspit. Waarom herken ik me er nauwelijks in? Waarom stoor ik me uiteindelijk aan woorden, keuzes, interpretaties? Waarom sluit het verhaal niet aan bij mijn eigen waarneming? Waarom veronderstel ik stiekem dat de bundel (die volgens de uitgevers een bewust subjectieve kijk is) geen recht doet aan de complexiteit van het landschap?

Of erger nog, dat het Nederlandse theater zodanig wordt gepresenteerd dat het herkenbaar is vanuit het homogene Duitse systeem van Stadttheaters?

Een misverstand. Anja Krans spreekt van de grote *freie Szene* (een vast begrip in Duitsland voor alles wat niet binnen de schouwburgen plaatsvindt en amper wordt gesubsidieerd) en bij Hana Bobkova staan gauw de jonge regisseurs centraal die *Sprechtheater* produceren en inmiddels aan stadsgezelschappen verbonden zijn.<sup>10</sup> De internationale, interculturele en vooral de collectieve dimensie van de sector is opvallend afwezig. Wat als Ivana Müller, Edit Kaldor, Sabri Saad El Hamus of Nita Liem met de vlag mochten zwaaien? Wat als de nieuwe vertegenwoordigers geen individuele makers waren, maar ensembles als de Veenfabriek, Wunderbaum, Hotel Modern, Kassys, Made in da Shade, Peer Group, Glass House, Space, 't Barre Land of Dood Paard?

Ik houd niet van de rechte lijnen die nu in het podiumkunstenbeleid zijn uitgezet (Anja Krans vat de loopbaan van de jonge generatie binnen de Basisinfrastructuur voor de Duitse lezer zo samen: '*Zuerst absolvieren sie eine Ausbildung, anschließend finden sie Unterschlupf bei einem Produktionshaus, da können sie selbst Produktionen machen, und schließlich werden sie von einem Stadttheater aufgenommen*'). En ik houd zeker niet van de simplificering van tot nu toe nog aangenaam onoverzichtelijke en onevenwichtige bewegingen in het land. Ik geniet van onduidelijkheden en diversiteit en van de groeiende groep internationale artiesten, die hun hybride biografie zelfverzekerd aanvullen met 'slash NL', zonder enige belofte dat de *double bill* zal blijven bestaan of straks weer in het globaal opererende veld gaat struikelen.<sup>11</sup> *Mind you*, provokeert Nicola Nord (lid van het Duitse collectief andcompany&Co., opgeleid bij DasArts en veelvuldig gecoproduceerd door Gasthuis): '*The crisis of theatre is the crisis of the nation state... Actors used to be migrants, they were travelling people, it was a nomadic art form. The whole idea of place, of a fixed stage, of theatre inside a building, was the dream of nation-builders, of artists-as-statesmen, cultural leaders like Lessing, Goethe, Schiller etc.*'<sup>12</sup>

Begrijp me goed, ik heb veel waardering voor 'Go West'. Maar ons theaterkapitaal (en hier spreekt de nieuwkomer na de inburgering) reikt verder, is in feite politieker dan de talenten, thema's en stukken van het actuele seizoen en blijft ook bij de westerburen juist een ijkpunt voor degenen die eigen keuzes willen maken en het theaterbedrijf als een geheel in handen nemen.

Eveneens vlak voor de zomer haalde Kathrin Tiedemann, artistiek leider van het Forum Freies Theater in Düsseldorf (FFT), de titelpagina van *Theater der Zeit*.<sup>13</sup> Ze

is de voortdurende vergelijking met het Stadttheater beu. Nog steeds is er een enorme kloof tussen gevestigde en onafhankelijke structuren en het verschil in de economische randvoorwaarden is nijpend. Schijnhuwelijken met het grote bedrijf wijst ze af; ze is ervan overtuigd dat de bron voor vernieuwing en voor het theater als centrum voor het artistieke en politieke discours onlosmakelijk is verbonden met de autonomie – het zelfbeschikkingsrecht – van de artiest.

Ik herinner me de zorgvuldige analyse die Marianne van Kerkhoven van de vruchtbare jaren tachtig heeft gemaakt: 'De organisatie als uitdrukking van het creatieve werk dient over dezelfde flexibiliteit als het creatieve werk te beschikken. Artistieke vrijheid valt samen met het centraal stellen van het artistieke werk binnen een organisatie. Dáár ligt de kern van de artistieke vrijheid die de kunstenaars van die generatie bevochten hebben.'<sup>14</sup>

Ondertussen zetten de grote en grootste huizen in het Duitstalige gebied eveneens hun deuren open voor het vrije circuit en begint zelfs 'die Wiener Burg' haar seizoen met een nieuwe voorstelling van het experimentele Nature Theater of Oklahoma, een New Yorks gezelschap dat in Nederland enkel in De Internationale Keuze en het Noorderzon Festival te zien was.<sup>15</sup>

Oklahoma benadert het theater op een manier die Tim Etchells in zijn *State of the Union* tijdens het Vlaamse Theaterfestival met het spelgedrag van kinderen vergelijkt: 'The child's elemental or foundational relation to a toy is to get the bottom of it, to test its limits, to ask in effect: "How can I break this?"'<sup>16</sup> Ik kan me moeilijk verbeelden hoe Oklahoma's radicale, oneerbiedige vraag 'Hoe krijg ik het ding (theater) kapot?' in hetzelfde huis wordt uitgedragen waar mijn grootvader me al op mijn twaalfde naartoe sleepte, zodat ik vanuit de *Direktionsloge* enigszins geïntimideerd naar zijn wereldorde kon kijken. Daar – en de oude patriarch wees gepassioneerd naar het toneel van het Burgtheater – *die Schauspieler*, hier wij, *das ehrenwerte Publikum*, en daarginds de anderen, de liefhebbers, die onder de nok van de zaal – tot de dag van vandaag – goedkope staanplaatsen konden bemachtigen en door een suppoost in de gaten werden gehouden om tijdens de voorstelling niet stiekem te gaan zitten.

Voor Tiedemann is de rolverdeling duidelijk: '*Die großen Theaterbetriebe können sich offenbar kaum eigene Experimente leisten. Was sich in der freien Szene durchsetzt, wird für die Stadttheater interessant, sobald es als Marke erkennbar geworden ist.*' In haar conclusie verwijst zij naar de veroveringen in Nederland en Vlaanderen als ze schrijft: '*Es ist an der Zeit auch hier wirkliche Alternativen zu schaffen.*'



Thuis. Ik vertel Mark Timmer dat ik aan een openbare brief aan hem was begonnen naar aanleiding van een korte discussie in de Blincker waar ik niet al te vrolijk van werd. 'Dat komt goed uit,' roept hij; hij moet een toespraak houden voor de VSCD en wellicht zit daar materiaal in, of ik die brief niet toch wil afmaken en hem zo gauw mogelijk wil toesturen. Een paar dagen later een nieuwe boodschap: de bijeenkomst is uitgesteld, de toespraak hoeft niet meer en dus ook niet de brief.

'Amsterdam ergens in november 2008. Lieve Mark, ik heb me vergist. Vanavond toen jij de bezoekersaantallen van Laura van Dolron (uitverkocht) en Discordia's *Dertien Rijen* (zo'n vijftien man) met elkaar vergeleek, voelde ik me opeens erg ongemakkelijk. Samen hebben we een beleidsplan voor je nieuwe plek geschreven, samen zijn we de mist in gegaan en hebben vol overtuiging van Frascati een podium gemaakt. Een plek met een ruime bezetting, bewoond door velen, ontvankelijk voor wisselend decor. We waren enthousiast over dat grote perspectief, dwars door generaties en gezelschappen heen, iedereen kon onderdeel uitmaken van dat ene, heldere programma. Maar vanavond, op de houten tribune en de krakende planken van Discordia, realiseer ik me dat ik in een theater ben beland. Een volledig huis met dak, vloer, keuken en ramen naar buiten. Ik heb geen kaartje gekocht, maar ben te gast. Ik zie geen nieuwe voorstelling, maar zit midden in een archief, een bibliotheek. Ik krijg niets voorgeschoteld, maar ben welkom bij een gemeenschap die het lef heeft om toneel als een voortdurende exercitie tussen geschiedenis en toekomst te laten zien. Hooguit twee weken lang, natuurlijk, dan draait het podium door. Soit. Dat plan is gepasseerd station, maar laten we vooral een waarschuwing bij de kassa plaatsen: "Vandaag geen podium maar theater!" En bij de volgende cultuurnota zou ik Discordia en aanverwanten als noodrem willen introduceren. Ik zal niet weten wie ons anders kan verleiden tot een mentaliteit die voorbij gaat aan subsidies, die toneel blijft maken omdat het moet en die tenslotte vastberaden is om van ieder podium (Frascati inclusief) godverdomme een theater te maken. Van harte, M.'

Bij de openingsvoorstelling van Springdance kom ik toevallig tussen Mark en Ton Lutgerink te zitten. Samen kijken we naar Jérôme Bels solo voor Lutz Förster, een van de legendarische leden van het Tanztheater Wuppertal van Pina Bausch. De inmiddels bijna zestigjarige vertelt, toont en danst zijn levensverhaal, een uur lang, op een nagenoeg leeg toneel. Meteen aan het begin staat hij aan het voetlicht, kijkt ons recht in de ogen en meldt opgewekt: '*I am Lutz Förster. I am a dancer and a teacher.*'

Een paar gebaren, enkele passen of een stukje muziek zijn genoeg om voorstellingen te laten herleven, om hem terug te zien in *Kontakthof* of *Nelken*. Ik voel de ontroering van Ton, het ongeloof van Mark ('Is-ie werkelijk zo beroemd?'), en mijn eigen blijdschap over een dierbaar weerzien en de volstreekte afwezigheid van cynisme of relativering bij dit eerbetoon - aan Bausch, aan de dans, aan zijn overleden vriend.

Op 30 juni stuurt een Duitse collega me 's avonds een onverwachte sms: 'Pina ist tot.' Het einde van een universum. Ik zal verslaafd raken aan het vertekenende mechanisme van de herinnering. In de zomer nog meer onomkeerbaar verlies, nog meer afscheid. Van Merce Cunningham, Peter Zadek, Michaël Zeeman, in een razend tempo gevolgd door mediaberichten, goedbedoelde interpretaties van leven en werk. Boven mijn bureau, plaatsvervangend voor al die bijzondere geesten, de voorpagina van de Franse *Libération* van 28 juli 2009, volledig ingenomen door een close-up van het getekende gezicht van de bejaarde choreograaf en enkel twee woorden: '*Merci Cunningham.*' Zo kan het ook.

Vorig jaar overwoog Igor Dobricic om bij zijn Marie Kleine-Gartman toespraak het laatste werk van Ritsaert te laten zien. De ruim zeven minuten durende film *The Offering – A Meditation* die hij samen met Catherine Henegan en Erik Hobijn heeft gemaakt. Igor kon niet weten hoe dichtbij de dood toen al was. Een wellicht realiseerde hij zich niet dat Ritsaert de film al lang op YouTube had geplaatst, het vitaalste platform voor publieke (zelf)expressie. Hij wilde hem vrijgevig verspreiden, zonder verwachtingen en zonder verlangen er zelf nog iets aan toe te voegen. Het was gedaan.

Midden op het scherm is een klein houten bouwwerk met een fraai pannendak te zien, geplaatst op een vierbenige sokkel voor een betonnen, deels zwartgeblakerde muur: een altaar, vogelhuis, een tuinornament in Japanse stijl misschien... op de achtergrond steeds het originele geluid van straat- en vogelgeruis tijdens de opname.

Hij komt van links in beeld, nog altijd even kalend, het lichaam dunner dan sommigen zich zullen herinneren, in zwarte koltrui, de mouwen opgestroopt, rug naar ons toe, zijn gezicht – zijn rustige gezicht – *en profil*. Acht maal strekt hij zijn arm om voedsel en bloemen zorgvuldig in het binnenwerk te plaatsen. Hij trekt zich terug. We wachten.

Een straal bollend vuur, oranje en geel, overvalt plotseling het scherm. Wanneer het langzaam afneemt, wordt de brandende structuur zichtbaar,

knetterend. Soms verdwijnt de vuurzee bijna, opgezogen in de nok van het dak, dan breekt het weer los, krullend om de dakranden. Brokstukken beginnen los te laten. Onze aandacht wordt vastgehouden – het is slechts een kwestie van tijd. De schaduw van een vogel glijdt langs. Dan stort het bouwsel op rampzalige wijze in. Het dak kapseist, de spits valt. Alleen de smeulende sokkel blijft over.

Weer komt hij van links in beeld. In de verkoelde resten plaatst hij, even aandachtig en precies, verse vruchten en bloemen; hun schikking herinnert aan een Hollands stilleven. Paprika, appel, druiven, witte lelies. Ritsaert trekt zich terug. Hij zal niet terugkeren, nooit meer.

En toen. Aan het einde van het seizoen zag ik de eerste voorstelling van Lotte van den Berg en haar groep OMSK, *Het verdwalen in kaart*. Vijftig bewoners van Dordrecht in de hoofdrol, hilarisch verkleed. Er wordt geen woord gezegd, de groep vult steeds weer de ruimte, komt eventjes samen, maakt een beeld, breekt het af. Aangemoedigd door Lotte, die haar spelers met een blik, een knik, een duwtje geduldig uitnodigt de vloer op te gaan. Doe maar! Alles kan. Nu.

Ik kijk, ik herinner me, ik weet het weer: theater is iets met mensen.

Marijke Hoogenboom, augustus 2009

## Noten

---

<sup>1</sup> Ritsaert ten Cate, *Just About Now, About a working period of a year at PS1/MoMa New York and its reverberations after*, Amsterdam 2003, p. 2

<sup>2</sup> Idem, p. 40. Andere werken van Ritsaert ten Cate vonden een nieuw thuis in de theaters van Jan Fabre, Ola Mafaalani, Lotte van den Berg, Sjoerd Wagenaar en in het Theater Instituut Nederland

<sup>3</sup> Martin Schouten, *Een jaar in het duister, Toneeldagboek van een eenmansjury*, Amsterdam 2004

<sup>4</sup> Karolien Derwael, Geert Opzomer en Ditte Pelgrom, 'Verzamelde notities... een context', [www.theaterfestival.be](http://www.theaterfestival.be)

<sup>5</sup> Titel van een lezing van Mike Pearson aan de Universiteit Utrecht op 11 december 2008

<sup>6</sup> 'd documenta – a conference towards documenta 13', [www.documenta.de](http://www.documenta.de)

<sup>7</sup> Nuruddin Farah, 'A Sense of Belonging – A Contemporary Story on Migration', Winternachtenlezing 2009, [www.winternachten.nl](http://www.winternachten.nl), [www.deinternationalekeuze.nl](http://www.deinternationalekeuze.nl)

<sup>8</sup> Jac Heijer, *Een keuze uit zijn artikelen*, geselecteerd door Judith Herzberg, Gerrit Korthals Altes, Michael Matthews, Jan Ritsema, Amsterdam 1994, p. 676. Het boek is helaas al jaren out of print, maar een tweede hands exemplaar is altijd te vinden via [www.boekwinkeltjes.nl](http://www.boekwinkeltjes.nl)

<sup>9</sup> Alexandra Koch en Jörg Vorhaben (ed.), 'Go West, Theater in Flandern und den Niederlanden', *Theater der Zeit, Recherchen 67*, Berlin 2009. Met tekstfragmenten van Marijke Schermer, Eric de Vroedt, Ko van den Bosch, Klaas Tindemans, Eric De Volder, Paul Pourveur/Stefan Hertmans/Claire Swyzen, Jan Sobrie/Joris Van Den Brande.

<sup>10</sup> Anja Krans, 'Eine kurze Geschichte des Theaters in den Niederlanden', in: 'Go West', p. 46-60; Hana Bobkova, 'Trotz verschlechterter Wetterverhältnisse setzt die Flotte des niederländischen Theaters ihre Fahrt fort', in: 'Go West', p. 62-71

<sup>11</sup> Van de internationale makers hebben inmiddels zowel Ivana Müller als Petra Ar dai (Space), Edit Kaldor, André Gingras en Nicole Beutler een tweejarige subsidie van het NFPK ontvangen. Ik denk ook aan Rob List, Andrea Bozic, Karen Levi, Diego Gil, David Weber-Krebs, Nicola Unger, Ulrike Quade of Ibrahim Quaraishi. En uiteraard aan alle Vlamingen. Hana Bobkova wijst trouwens wel op de buitenlandse afkomst van Ola Mafaalani, Ira Judkovskaja, Marcus Azzini en Susanne Kennedy.

<sup>12</sup> Nicola Nord, 'Making theatre is a promise to do something together! Some thoughts on collaborating and networking', in: *DasArts Digital Dodge* nr. 25 2006, p.18

<sup>13</sup> Kathrin Tiedemann im Gespräch, 'Wir haben eine Überproduktionskrise', in: *Theater der Zeit*, juni 2009, p. 20-22

<sup>14</sup> Marianne van Kerkhoven, 'Stenen in de Stroom', in: *VTI Courant*#76, februari-april 2006

<sup>15</sup> Nature Theater of Oklahoma, *Life and Times Episode 1*, vanaf 7 september, [www.burgtheater.at](http://www.burgtheater.at)

<sup>16</sup> Tim Etchells, 'State of the Union', Brussel 27 augustus 2009, [www.theaterfestival.be](http://www.theaterfestival.be)