

Fictie



Algemeentantoor Koekelberg Steengroene
september — december 2025 / Erkenning P309488

etcetera

nr.180 • gratis
tijdschrift voor podiumkunsten

Welke fictiewerk zou jij enceneren en hoe zou je dat doen? Het is een vraag die we verschillende makers voorlegden. Ikzelf zou een roman theataliseren die niet, of nog niet, bestaat: een gefictionaliseerd portret van de Italiaanse schrijver Umberto Eco. *The Fearful Fall from Fictions*, zou de titel zijn. Natuurlijk verschenen er verschillende boeken over het leven en het werk van Eco. Maar geen ervan staat stil bij wat ik zou belichten: hoe een bezorgdheid om de toestand van de wereld almaar oprukt in zijn teksten, terwijl het verweven van ficties, het verzinnen en liegen, eruit verdwijnt. Alsof hij zich ontpopte van leugenaar tot bezorgd vertegenwoordiger van grootouders-voor-het-klimaat.

In 1980 veroverde Eco de literaire wereld met zijn debuut, *De naam van de roos*, een detectiveroman waarin Broeder William van Baskerville en zijn jonge rechterhand Adson moorden in een abdij oplossen. Aan het einde komen ze onder ogen dat hun speurwerk niet naar de waarheid leidt, maar naar een afgrond. Omdat alle abdijsbewoners geloven dat er een complot tegen hen wordt beraamd, zien ze overal vijanden en maken ze zich schuldig aan moord. Maar er is geen complot. Er zijn slechts misleidende verhalen. Het enige wat William en Adson nog kunnen doen, is hun 'ongezonde hartstocht voor de waarheid' loslaten. Leve de dwaling! Leve het wemelen van narratieven! Leve het oneindige interpreteren! Eco neemt zijn lezers gedurende zeshonderd pagina's mee langs verhalen, langs verhalen over verhalen, en verhalen in verhalen. Er is geen goddelijk plan, geen geruststellende grond van waarheid. Er zijn alleen maar ficties.

Veertig jaar later maakt de waarheid die Eco in zijn werk had afgeschreven een terugkeer. De auteur vraagt zich in *Chronicles of a Liquid Society* af hoe zijn kleinzoon naar het woord 'lente' zal kijken wanneer het kind voor het eerst een gedicht leest. 'Zal de lente een zeldzaamheid worden nu de seizoenen vervagen, als sneeuw in de winter?' Eco publiceert vanaf dat moment voornamelijk non-fictie. *Het creëren van de vijand* is de vertaling van zijn laatste bundeling van essays. Daarin schetst hij hoe het Westen volgens hem verslaafd is aan het verzinnen van een vijand. 'Door die ander te reduceren tot niet meer dan een vijand creëren wij op aarde onze eigen hel', besluit hij.

Chronologisch door Eco's oeuvre bladeren leest alsof je alle speelse mogelijkheid tot fictie langzaam ziet verdwijnen,

terwijl een ongemakkelijke werkelijkheid komt bloot te liggen. Die werkelijkheid is niet langer de goddeloze afgrond uit zijn debuut, maar een kluwen van politiek, ecologisch en koloniaal geweld. ‘On Racism’, ‘On Cell Phones’, ‘On Conspiracies’, ‘On Hatred and Death’ — dat zijn de titels van de hoofdstukken die hij aan zijn columns gaf. Enkele weken voor zijn dood in 2016 brengt hij zijn laatste column uit, over *fake news* en het leren onderscheiden van valse en echte informatie. Hij trekt zich terug in zijn landhuis in Milaan met meer dan 30.000 boeken en overlijdt.

een verloren gevoel voor onderscheid

Natuurlijk sluiten het bedrijven van fictie en een diepe bekommernis om de wereld elkaar niet uit. En is ‘fictief’ geen synoniem voor ‘onecht’. Toch vroegen wij, de redactie, ons tijdens de voorbereidende gesprekken voor dit nummer af waarom zoveel makers fictie zonder expliciete duiding of verantwoording lijken te schuwen. Is de actualiteit te chaotisch en gewelddadig? Of zijn we in de ban van persoonlijkheidcultussen?

Ik moest opnieuw aan *De naam van de roos* denken, om een iets schunnigere reden. Halverwege het boek laat Eco Adson voor het eerst vrijen. ‘Op dat ogenblik verdween in mij het waakzame gevoel voor onderscheid’, bedenkt Adson alvorens hij zich overgeeft aan ‘de zwijmeling van de zinnen’.

Het duizelingwekkende ‘verdwijnen van het gevoel voor onderscheid’ leek me niet alleen een omschrijving voor Adsons exaltatie, maar ook voor onze worstelingen met fictie. De afgelopen jaren verwaterde het onderscheid tussen fictie en non-fictie vaak, en niet alleen in het podiumveld. Wereldleiders gaan er prat op dat ze openlijk liegen. Ministers verantwoorden met drogredeneringen waarom ze de grondwet moeten overschrijden en de rechtsstaat schenden, of enten hun beleid op een hersenschim. In de kunsten veroorzaakten verschillende publicaties en voorstellingen verwarring over wat waar is — over wat binnen de kanten van een boek of in de context van een voorstelling waar moet zijn.

Is verbeelding een bedreiging geworden?

Moeten we het onderscheid tussen echt en vals opnieuw definiëren?

Of was mijn idee van fictie als een vrijplaats voor verbeelding achterhaald? Misschien was Eco wel de belichaming van zo’n vrijplaats, én van hoe een echte wereld haar uiteindelijk onmogelijk maakte.

verruimen en verwarren

De auteurs die met onze vragen aan de slag gingen, zijn minder nostalgisch. Evelyne Coussens schreef over de betekenis en de evolutie van fictie en realiteit in het werk van Berlin. Karlijn Sileghem beschouwt de vierde wand als een grens tussen werkelijkheden. Alexander Deprez buigt zich over het dagboek van de Duitse auteur Erich Kästner uit de laatste maanden van de Tweede Wereldoorlog. Hij trekt wrange parallellen met vandaag en houdt een vurig pleidooi om collectief, al schrijvende, in beweging te komen. Het is een overtuiging die echoot door het gesprek dat Catho De Cordt voerde met Julie Cafmeyer en Charlotte Van den Broeck—een beschouwing over levenskunst, vrouwelijkheid, erotiek en rust. Ze hebben het ook over het hanteren van fictie om grensoverschrijdend gedrag te bespreken. Kan, mag of moet fictie over grensoverschrijding zelf grenzen overschrijden?

Natalie Gielen verkent in haar essay over kunstwerken met en door (ex-)gevangenen het verruimende en verwarrende potentieel van fictie. Simon Baetens onderzoekt dan weer de relatie tussen fictie en authenticiteit naar aanleiding van zijn voorstelling *I'm Not Done*, en getuigt over hoe hij een ruimte wilde scheppen voor niet-alledaagse logica's. Alina Savitskaya beschrijft hoe ze in een dictatuur naar een voorstelling ging kijken. Haar reflecties doen nadenken over hoeveel gevaar fictie, of de mogelijkheid van fictie, kan uitstralen. Een mogelijkheid die met vele vormen van geweld bestreden wordt, ook in België. Liv Laveyne ging in gesprek met verschillende makers over hoe de tolerantie voor verbeelding in het jeugdtheater lijkt af te nemen.

een ongemakkelijk aftasten

We ronden dit nummer af met gedroomde voorstellingen van Louise Bergez, Melissa Mabesoone, Edoardo Ripani, Lisah Adeaga en Kristien De Proost, en eindigen met een brief waarmee Maaike Neuville op de grens tussen fictie en non-fictie balanceert. Haar brief is gericht aan de kat Fictie uit haar debuutroman *Zij*. Neuville roept op om ons te oefenen in ongemak en haakt zo in op Eco's vragen over het creëren van de vijand. Het was Neuvilles brief die ons voor de titel van dit editoriaal inspireerde.

De daad van het fictionaliseren, het fantaseren, is wellicht van alle tijden. Met dit nummer in mijn hand, vraag ik me echter af of fictie aan het transformeren is. Neemt fictie—het smeedwerk van betekenisvolle verbanden—in onze wereld een nieuwe vorm aan? Eist ze een andere plaats op? Wat zou Eco denken? Zo'n


transformerende vorm van fictie heeft hij niet voorspeld, noch de contouren ervan voorvoeld. In afwachting van zekerheid hoop ik alvast om met dit nummer vragen over fictie aan te wakkeren of aan te scherpen. Misschien kunnen we ons op die manier bekwamen in de ongemakkelijke zoektochten die ons te wachten staan.

Veel leesplezier!

Seppe Decubber, gastredacteur,
namens de redactie,
Alina, Charlotte, Natalie & Simon

Seppe Decubber is auteur en docent. Hij studeerde als master in drama af aan het KASK. Hij is als theatermaker verbonden aan Larf!
Als schrijver publiceerde hij in *rekto:verso*, *nY*, *Etcetera*, *Dewereldmorgen* en *De Standaard*.
Zijn debuutroman, *Romeo & Juliet lezen*, verscheen bij Borgerhoff & Lamberigts.

ARTS
CENTRE
CAMPO



SEP – DEC . 2025

CAMPO

theater
arsenaal

23 T/M 25
OKT '25

MALGRÉ
TOUT



© DIEGO FRANSENS

Starlette Mathata, Aurelie Di Marino
& Michiel Soete - theater arsenaal,
Théâtre Varia, Kaaaitheater & Perpodium



theaterarsenaal.be

residenten festival oostende

DE
GROTE
POST



met de steun van
sabam

KIEM
KIEM
KIEM

26
september

↓

05
oktober
2025

met o.a. Joke Emmers & Visjal Auwerx _____ Emiliano Cedillo _____ Ruben Mardulier
Kurt Demey & Stefan Paridaen & Piet Kusters _____ Farnoosh Khodadadeh
Joeri Happel & Lucas van der Vegt _____ Sophia Ammann _____ Maria Madeira
Sofie Palmers & Katrien Pierlet
Jozefien Mombaerts
Anna Verkouteren Jansen ...

info & tickets: degrotepost.be

LEES GRATIS AL ONZE ARTIKELS ONLINE

Surf naar onze website voor
opinies, columns en recensies.

En vind er al onze edities!

Schrijf je zeker ook in op onze
nieuwsbrief, en ontvang onze
nieuwste teksten in je mailbox.

WWW.ETCETERA.BE

WWW • ETCETERA • BE / ABONNEREN

WWW • ETCETERA • BE / ABONNEREN

WWW • ETCETERA • BE / ABONNEREN

NEEM EEN ABONNEMENT EN STEUN ONS

Ontvang ons drukwerk in je
brievenbus: je steunt ons én krijgt
een aantal van onze nieuwste
artikels exclusief op papier.
Of geef de podiumkunstkritiek
een extra duwtje in de rug en
word supporter.

ETCETERA

is een platform voor podiumkritiek.
Ons gratis magazine verschijnt in
september, december en april.

DE HOOFDREDACTIE

Simon Baetens, Floris Baeke & Charlotte
De Somviele

DE GROTE REDACTIE

Jonas Baeke, Kaatje De Geest, Evelyn
Coussens, Shamisa Debroey, Willem
de Wolf, Wouter Hillaert, Ciska Hoet,
Liv Laveyne, Frederik Le Roy, Klaas
Tindemans, Tessa Vannieuwenhuijze &
Noah Lena Vercauteren

EINDREDACTIE

www.controltaaldedelete.be

ADMINISTRATIE en

ADVERTENTIES

Natalie Gielen en Alina Savitskaya
admin@e-tcetera.be

VORMGEVING

Ward Heirwegh

VERANTWOORDELIJKE

UITGEVER

Kathleen Treier,
Van Notenstraat 86,
2100 Deurne

ABONNEREN

Ontvang *Etcetera* bij je thuis voor maar
€34 per jaar (EU €40). Supporters
krijgen voor €120 twee jaar lang alle
nummers thuisbezorgd. Ambassadeurs
krijgen voor €350 (EU €450) een jaar
lang 40 exemplaren van elk nummer om te
verdelen onder studenten of publiek, een
gratis advertentie en worden vermeld in
het colofon en op de site. Alle info op
www.etcetera.be of via klientenservice@abonnementenland.be


AMBASSADEURS

Universiteit Antwerpen, KASK &
Conservatorium / School of Arts Gent,
Universiteit Gent, GRIP, helpaleis, Het
Theater Festival, Kunstenfestivaldesarts,
Westrand, cultuurcentrum Dilbeek,
RITCS, Schouwburg Kortrijk, KU Leuven,
Marthathentatief, Kunstencentrum
BUDA, Corso, DE HOE, theater arsenaal,
Damaged Goods, Buijtenkunst,
De Veerman, theater1150

PARTICIPANTEN

CAMPO, BOZAR, De Grote Post, Monty,
DE SINGEL, Kaaitheater, VIERNULVIER,
KVS, NTGent, Rosas, STUK, Theater
Malpertuis, Toneelhuis

DRUK

Daddy Kate, Brussel. *Etcetera* wordt
gedrukt op ecologisch geproduceerd
papier met FSC-label. 

CONTACT

Theaterpublicaties vzw
Sainctelettesquare 19,
1000 Brussel

www.etcetera.be

www.facebook.com/etcceteramag

www.instagram.com/etccetera_mag/

COPYRIGHT

De redactie heeft alle rechthebbenden
gecontacteerd om toelating te krijgen voor
het gebruikte materiaal. Mocht je menen
recht te hebben op materiaal dat in dit
nummer is gepubliceerd, kan je mailen
naar natalie.gielen@e-tcetera.be.

Niets uit deze uitgave mag worden
verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt
zonder voorafgaand akkoord van de uitgever.

ISSN 0774-2738

Met steun van de Vlaamse Overheid



Opgericht in 1982 door Hugo
De Greef en Johan Wambacq.

COVERBEELD
Jerusalem, BERLIN ©Linde Raedschelders

**p. 8 LEVENSREDDENDE
VERHALEN CONSTRUEREN**

Door Evelyne Coussens

Sinds 2003 bouwt het gezelschap Berlin aan een indrukwekkend oeuvre waarin het voortdurend met de perceptie van de toeschouwer jongleert. Waar komt die neiging tot misleiden vandaan, vraagt Evelyne Coussens zich af.

p. 18 FICTIE ALS SLUIPROUTE

Door Natalie Gielen

In menige voorstelling en film komen (voormalige) gevangenen aan het woord. Kan fictie een uitweg bieden uit hun harde realiteit? Natalie Gielen zoekt naar antwoorden.

p. 28 'HOE VER KUNNEN WE GAAN?'

Door Catho De Cordt

Schrijvers Julie Cafmeyer en Charlotte Van den Broeck spelen in hun werk met de grenzen tussen fictie en realiteit. Catho De Cordt spreekt met hen over levenslustige narratieven en luisterende protagonisten.

**p. 40 HOE IK NAAR EEN VOOR-
STELLING GING KIJKEN
IN DE LAATSTE DICTATUUR
VAN EUROPA**

Door Alina Savitskaya

Hoe is het om op te groeien onder een tiranniek regime? Is er ook plaats voor kunst? Met rauwe, tedere ironie biedt Alina Savitskaya een inblik in 'de laatste dictatuur van Europa'.

**p. 48 PLATO'S GROT EN
DE TROLLENKELDER**

Door Liv Laveyne

Is er nog ruimte voor fictie in het jeugdtheater en wanneer wordt die fictie ongemakkelijk? Liv Laveyne zoekt het uit.

**p. 60 WANNEER WORDT FICTIE
NOODZAKELIJK OM OVER
DE WERKELIJKHEID
TE SPREKEN?**

Door Alexander Deprez

Fictie is overal, en vooral: fictie is macht. Iets wat fascisten — toen en nu — beter dan wie dan ook begrepen, schrijft Alexander Deprez.

**p. 64 PLEIDOOI VOOR
DE VIERDE WAND**

Door Karlijn Sileghem

Actrice Karlijn Sileghem vraagt zich af welke rol de vierde wand nog kan spelen in een wereld die steeds fragmentarischer wordt.

p. 70 SCHAAMTELOZE ONECHTHEID

Door Simon Baetens

Simon Baetens blikt terug op welke strategieën hij hanteerde om met fictie en verbeelding te spelen in de voorstelling *I'm Not Done*. Hoe verhoudt fictie zich tot de onontkoombare vraag naar authenticiteit?

p. 78 VAN PAPIER NAAR PODIUM

Kristien De Proost, Melissa Mabesoone, Lisah Adeaga, Louise Bergez en Edoardo Ripani vertellen hoe ze hun lievelingsboek naar het theater zouden vertalen.

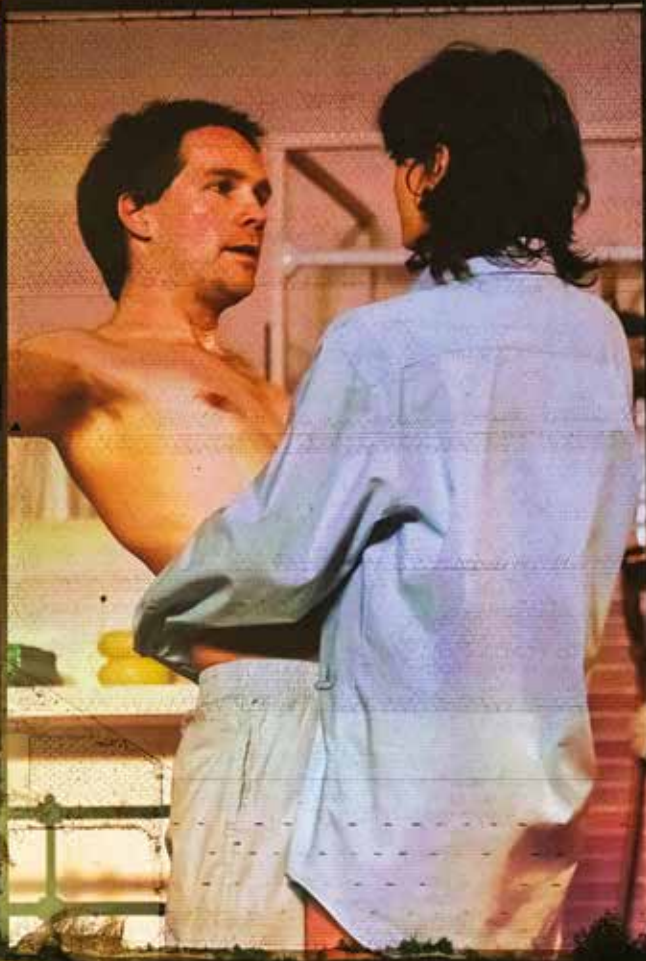
p. 90 BESTE FICTIE,

Door Maaïke Neuville

In het boek *Zij*, van Maaïke Neuville heeft het hoofdpersonage een kat met de sprekende naam Fictie. In een brief aan het dier vertelt Maaïke waarom ze Fictie nodig had, zowel tijdens als na het schrijven.

Levensreddende verhalen construeren

Vorig seizoen vierde het Vlaamse gezelschap Berlin zijn twintigste verjaardag. Sinds 2003 bouwt het aan een indrukwekkend oeuvre van filmisch-documentaire voorstellingen waarin het met de perceptie van de toeschouwer jongleert—de *suspension of disbelief*, verheven tot de zoveelste macht. Maar waar komt die neiging tot misleiden vandaan, vraagt Evelyne Coussens zich af. Wat betekenen fictie en realiteit in het werk van Berlin en hoe zijn die begrippen de afgelopen twintig jaar geëvolueerd?



Journalisten zijn er niet over uit. Het werk van Berlin wordt in artikels bedacht met de meest uiteenlopende adjectieven: multidisciplinair, interdisciplinair, filmisch, documentair, multimediaal of gewoon mediaal. Het gezelschap, opgericht door Caroline Rochlitz, Bart Baele en Yves Degryse, maalt er niet om. Zolang er maar niet van een ‘installatie’ wordt gesproken. Het uitgangspunt is altijd performatief geweest: het vertellen, verbeelden, verfilmen van een verhaal, met een welbepaald begin- en eindpunt. Rochlitz, Baele en Degryse delen een achtergrond in het theater, als acteur of vormgever. Dat het gefilmde beeld al van bij het begin zo’n sterke rol speelde—in de meest complexloze omschrijving zijn de voorstellingen ‘documentaires in een theaterscenografie’—is het resultaat van een verlangen naar een ‘andere’ productiewijze. Dus niet: een tekst kiezen, zes weken repe-teren, speelreeks, dernière. Wel een tragere, meer gegronde en duurzame aanpak.

“De mens doet potsierlijke pogingen om via de ordenende kracht van verhalen grip te krijgen op de chaos. Die pogingen noemen we ‘fictie’.”

Met dat idee in het achterhoofd besluit het drietal in 2003 een stad als vertrekpunt te kiezen, in plaats van een tekst. Na twee maanden filmen in Jeruzalem—met de bedoeling daarna ‘op de vloer’ te gaan—dringt zich de vaststelling op dat niemand het verhaal van de stad beter vertelt dan de inwoners zelf. Het plan om met performers te werken wordt afgevoerd, *Jerusalem* (2004) zal de eerste aflevering worden van de *Holoceen*-cyclus, een serie filmische stadsportretten waarin een stad haar verhaal vertelt aan de hand van een slimme beeldmontage, scenografie en publieksofstelling. *Iqaluit* (2005), *Bonanza* (2006) en *Moscow* (2009) worden de eerste opvolgers.

Van bij het begin valt in de beschrijving van die voorstellingen het woord ‘documentair’, een begrip dat makkelijk geassocieerd wordt met ‘waar’ of ‘reëel’. Maar Berlin heeft nooit de intentie gehad het over dé waarheid of dé realiteit te hebben. Integendeel: als filosofische grondhouding geeft het gezelschap blijk van een grote terughoudendheid tegenover die absolute begrippen. Veeleer gaat het Berlin erom de meervoudigheid van die realiteiten te ontmaskeren, aan te tonen hoe verschillende, wisselende en soms tegengestelde werkelijkheden zich tegelijkertijd afspelen. Literair-filosofische humus voor het gezelschap vormen auteurs als Max Frisch en Georges Perec, die leren dat het leven uit een wirwar van toevallige gebeurtenissen bestaat, zonder causaliteit of rechtvaardigheid. De mens doet potsierlijke pogingen om via de ordenende kracht van verhalen grip te krijgen op de chaos. Die pogingen noemen we ‘fictie’.

Zulke—soms levensreddende—verhalen construeren we eerst en vooral op intiem, persoonlijk niveau. In die zin is ook het werk van Degryses partner Barbara Raes, die met haar organisatie Beyond the Spoken vorm geeft aan rituelen voor niet-erkend verlies, een mooie illustratie van de kracht van fictie. Alleen door ons verdriet of onze rouw in een coherent verhaal te gieten, te structureren en te performen, ontstaat de troost van betekenis. Precies hetzelfde principe drijft elk groter maatschappelijk, politiek of zelfs geopolitiek verhaal.



Jerusalem, Berlin © Gael Maleux

De creatie van *Jerusalem* is bepalend geweest voor het verdere oeuvre van Berlin. Op een moment dat het nog radicaal en tegelijkertijd onschuldig is om dé realiteit in vraag te stellen, doet Berlin dat door de Joodse en Palestijnse stemmen uit de stad naast elkaar te plaatsen via verschillende beeldschermen en de geïnterviewden zo met elkaar te laten 'praten'. De montage is fictief, maar eerlijk. Dat principe wordt een richtlijn voor de komende decennia. Berlin laat zich erop voorstaan elke betrokkene, elke interviewee na de première in de ogen te kunnen kijken, omdat het resultaat—hoe fictieel ook—op z'n minst waarachtig is. En omdat er geen misbruik is gemaakt van vertrouwen. Die ethische verplichting is de logische consequentie van het werken met niet-professionelen die niet altijd een duidelijk zicht hebben op de perspectiefwissels die Berlin inbouwt.

Interessant is dat de interviewees in *Jerusalem*, aanvankelijk afzonderlijk van elkaar gefilmd in hun privéwoning, op een eerste niveau de performers worden van het 'verhaal' *Jerusalem*, en in die 'rol' een genuanceerde, begripvolle houding aannemen tegenover elkaar. Dat verandert wanneer ze uiteindelijk fysiek worden samengebracht voor een gesprek. In confrontatie met de ander zijn ze immers geen privépersoon meer, maar een representant van hun groep, vertegenwoordiger van hun volk. Ze staan op een ander 'plateau', voelen zich gedwongen een andere rol te vertolken. In een ontluisterende eindscène zien we hoe in de live-ontmoeting elke inschikkelijkheid voor het standpunt van de ander wegsmelt.

De filosofische deconstructie van dé realiteit is nooit een vooropgezet theoretisch plan geweest, ze is gegroeid uit de methode die in en met *Jerusalem* werd ontdekt. Op dezelfde manier is de politieke interpretatie van Berlins voorstellingen geen vooropgesteld doel, maar een bijvangst van een manier van werken. Toen Berlin in Moskou oppositiedid Garry Kasparov volgde, werd deze voor de verbijsterde ogen van de crew opgepakt, in een busje gestopt en weggevoerd. Dat gebeurde écht. De scenografie die vormgever Manu Siebens

later voor *Moscow* bedacht, bestond uit een circustent met daarin immense, bewegende beeldschermen. Op een gegeven moment drijven die beeldschermen het (staande) publiek op een dreigende manier bijeen. Het is geen ‘politieke aanklacht’ of ‘statement’ tegen de dictatoriale Russische politiek, maar een letterlijke, fysieke vertaling van het gevoel van angst en benauwdheid dat de filmmakers in de stad ervoeren. Natuurlijk wordt het verschil tussen intentie en interpretatie in dergelijke voorbeelden wel erg dun. Het filosofische ‘spel’ van de ontluistering van de ‘ene ware’ realiteit krijgt in toenemende mate sterk politieke, en dus morele consequenties.

“Eén keer gaat het ‘fout’. Eén keer blijkt de realiteit te sterk, niet te bewerken, of misschien al te teatraal om verdere bewerking te verdragen.”

DE GOESTING OM TE INTERVENIËREN

Fictie schept uit een chaotische werkelijkheid een schijnbaar coherent, ‘realistisch’ verhaal. Voor een theatermaker betekent fictie concreet interventie, tussenkomst: in beeldmontage, in set-up, in scenografie, maar ook in de manier waarop het materiaal zelf wordt verkregen. In het oeuvre van Berlin valt te merken hoe de goesting om te interveniëren gaandeweg groter wordt. In een tweede voorstellingencyclus, *Horror vacui*, keert de performer op kousenvoeten terug. Waar Holoceen vertrok van een plek, start de *Horror vacui*-reeks steeds van een gesprek, een situatie, een anekdotisch gegeven. Sleutelvoorstelling in deze reeks is *Tagfish* (2010): een geënceneerde vergadering die de onderhandeling rond de aankoop van een Duits stuk grond vormgeeft. Op de bühne nog geen performer, maar een tafel met zeven schermen. In realiteit zijn de betrokkenen die op de schermen verschijnen — de architect, de investeerder, ... — nooit met elkaar in gesprek gegaan. Berlin heeft ze wel allemaal meermaals geïnterviewd, en past bij het interviewen zelf theatrale technieken toe. Om te beginnen zitten de vragenstellers zowel links als rechts van de interviewee, zodat die bij het antwoorden steeds het hoofd moet draaien — en het later in de montage lijkt alsof hij met zijn tafelgenoot spreekt. Maar er is bij elk interview ook een acteur aanwezig die wordt geïntroduceerd als belangrijke stakeholder bij de onderhandeling en door alle interviewees als dusdanig wordt herkend (‘O ja, nu herinner ik mij u’) — terwijl hij een fictief personage is.

In wezen zijn wat Degryse en de crew doen basale ‘speloefeningen’, gericht op het doorbreken van de zakelijke en afstandelijke houding die de interviewees tijdens het filmen aannemen. Het zijn theatrale strategieën, ingeplant in de realiteit van het interviewproces. Daarmee wordt de ‘goesting om te interveniëren’, om fictie te creëren, verbreed van het post factum ingrijpen in het materiaal (door montage) naar het sturen van de aanmaak van dat materiaal. Waarom? Omdat Berlin een theatergezelschap is.

Eén keer gaat het ‘fout’. Eén keer blijkt de realiteit te sterk, niet te bewerken, of misschien al te teatraal om verdere bewerking te verdragen. Voor *Zvizdal* (2016) volgt Berlin vijf jaar lang een oud Oekraïens koppel, dat na de kernramp van Tsjernobyl geweigerd heeft het

vervuilde terrein te verlaten. De ploeg krijgt in de vijf jaar van vooronderzoek een zodanig intieme connectie met de ‘performers’ dat het onmogelijk blijkt deze louter als performers te blijven beschouwen. Berlin levert zich over aan de realiteit en het ritme van het koppel. De camera registreert, niet meer dan dat. De voorstelling die uit dit intense proces voortvloeit is wellicht een van de minst ‘getheatraliseerde’ van de stedencyclus. De opstelling van het publiek en de miniatuurhuisjes waarop beeld wordt geprojecteerd veroorzaken het effect van een ‘sneeuwbol’: vanuit de beschaafde, bewoonde wereld kijken we neer op de miniatuur van een ander leven, een ander tijdperk. Zo voelt de crew zich uiteindelijk ook: alsof ze bij hun oma en opa op bezoek gaan. Wanneer de man sterft en Berlin overvliegt voor de begrafenis, is er zelfs discussie over de vraag of de camera wel mee moet. Wanneer zijn echtgenote daarna weigert de grond te verlaten, en Degryse beseft dat ze door alleen achter te blijven in de Russische winter een gewisse dood tegemoet gaat, is dat maar al te werkelijk.

DE KRACHT VAN DE ONBETROUWBARE VERTELLER

‘Het doet er niet toe of iets echt is of niet, zolang het maar van goede kwaliteit is.’ Het motto van Geert Jan Jansen, de Nederlandse meester-kunstvervalser die inspiratiebron voor en hoofdrol was in *True Copy* (2021), luidt een volgende fase in voor Berlins verhouding tot fictie. Het is de stap waarin de fictie zelf tot onderwerp van de voorstelling wordt verheven. Waar het spelen met fictie en realiteit tot dan toe een vormelijk spel blijft, een puzzel zonder intentionele moraliteit, dringt vanaf nu de vraag ‘Wat is echt?’ zich in volle hevigheid op in de producties zelf. Of eigenlijk gebeurt dat al een beetje in *Perhaps All*



Lands End, Berlin © Linde Raedschelders

the Dragons (2014)—waar een eindbeeld de ‘gekunsteldheid’ vrijgeeft van de beelden die de toeschouwer tot dan toe heeft gezien—en meer nog in *Remember the Dragons* (2017), een voorstelling voor een gemengd publiek van kinderen en volwassenen waarin het volwassen publiek bij de neus wordt genomen over wat er in de aangrenzende kamer met hun kroost gebeurt. Die aanzetten onthullen al een beetje het verlangen van Berlin om niet langer alleen te interveniëren, maar om die tussenkomsten ook transparant te maken, en dat gaat gepaard met ethische vragen. *True Copy* spant daarin de kroon: het verhaal van de kunstvervalser en zijn leugens blijkt in meerdere opzichten zelf een leugen.

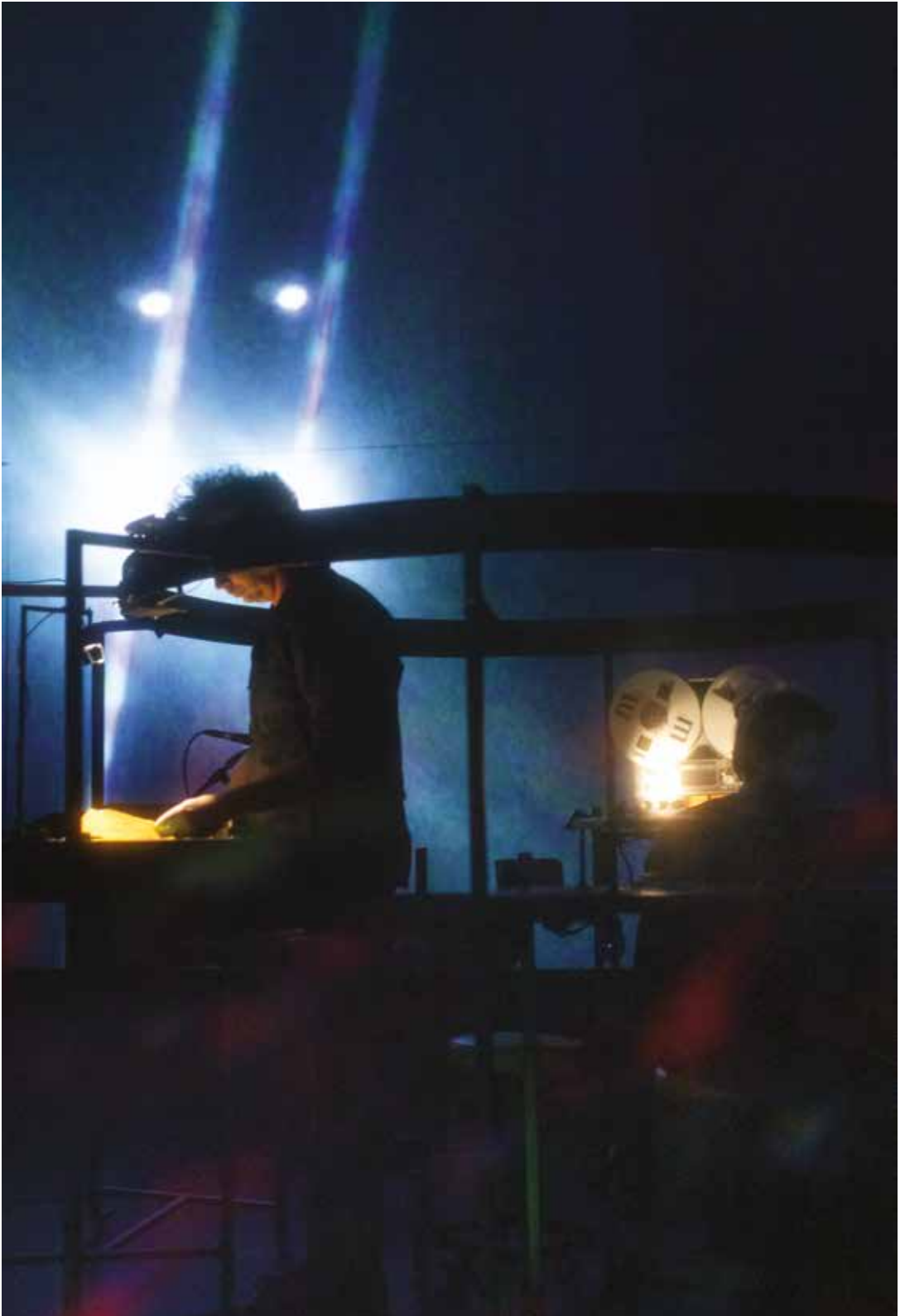
“Yves Degryse vertelt hoe collega’s te kennen geven hem niet langer te vertrouwen—als privépersoon, als mens. Hij schrikt ervan. Het is het signaal dat het klaar is.”

De leugen wordt dus gethematiseerd—dat is een morele kijk—maar er is ook een vormelijke component: de betrouwbaarheid van de verteller, van het medium. Was initieel de camera de onbetrouwbare verteller, dan wordt het in de *Horror vacui*-cyclus de performer, nog later blijkt zelfs het statuut van de performer onzeker. De publieksopstelling en scenografie van (in hoofdzaak) Manu Siebens sluit overigens naadloos aan bij die evolutie waarbij de vraag naar de positie van de toeschouwer wordt ‘geïnternaliseerd’. De latere voorstellingen hebben veelal een klassieke zaalopstelling, alsof de fysieke (reële) lichamen van de toeschouwers niet moeten worden ‘gericht’—het puzzelwerk gebeurt intellectueel, in het hoofd. Het fysiek manipuleren van het publiek (zoals in *Moscow*, of in *Remember the Dragons*) is maar aan de orde in de voorstellingen waarin de perspectiefwissel ook fysiek moet worden afgedwongen.

WANNEER FICTIE DE REALITEIT INHAALT

Met *True Copy* stoot Berlin voor het eerst op een mogelijke grens. Het *fake* verhaal over de teruggevonden Picasso in Roemenië, dat onderdeel vormt van de plot, zorgt om te beginnen op praktisch en productioneel gebied voor behoorlijk wat narigheid. De wonderbaarlijke ‘ontdekking’ is wereldnieuws in 28 landen, maar voor het eerst bekruipt de ploeg het gevoel dat de essentie wordt gemist—de overweldigende media-aandacht is opzet noch doel van de voorstelling. Ook het principe dat Berlin alle betrokkenen ‘in de ogen moet kunnen kijken’ komt in gevaar. De relatie met de in het verhaal betrokken schrijfster Mira Feticu raakt vertroebeld. Intern worden vragen gesteld: ‘Hadden we zo ver moeten gaan?’ en ‘Wat nu, kunnen of moeten we nog verder gaan?’

Het antwoord op die laatste vraag ligt voor de hand, en leidt tot de voorlopig laatste stap in de verschuiving van de omgang van Berlin met fictie en realiteit. De enige mogelijke maar ook enige logische sprong is die naar autofictie—het niet alleen op het spel zetten van anderen binnen de begrippen fictie en realiteit, maar ook van zichzelf. Dit leidt tot *The Making of Berlin* (2022), sluitstuk en synthese van zowel de *Holoceen*- als de *Horror vacui*-cyclus. In *The Making of Berlin* komt het geografische vogelperspectief (de stad Berlijn) samen met



de anekdotiek van een intiem verhaal (het oorlogsverhaal van orkestregisseur Friedrich Mohr) én het voert het theatergezelschap Berlin op als de onbetrouwbare verteller van dit alles, het vileine meesterbrein achter zoveel publieksmisleiding. Zo ingenieus is het web van de voorstelling, dat sommige toeschouwers de fictionaliteit niet meer herkennen. Degryse, de enige overgebleven artistiek leider van Berlin, voelt de kracht van deze demarche overigens ook in zijn ‘echte’ leven. Hij vertelt hoe collega’s na *The Making of* te kennen geven hem niet langer te vertrouwen—als privépersoon, als mens. Hij schrikt ervan. Het is het signaal dat het klaar is. Met *The Making of Berlin* als hoogtepunt zet Berlin een punt achter het onderzoek naar de verhouding tussen fictie en realiteit.

“Wat is spelen, wat is de toekomst van het spelen?
Wat is een toneelspeler, die oerleugenaar binnen
het kunstenveld?”

Er is nog een tweede reden waarom het afgelopen is. In twintig jaar tijd is de verhouding tussen feit en fictie ook en vooral buiten de *bühne* ingrijpend veranderd. In tijden van *post-truth* en *fake news* is wantrouwen over de waarheid en zelfs over de realiteit *default*. De relativering van dé realiteit, als een gemeenschappelijke kijk op de wereld, is geen filosofisch spel meer—het is alomtegenwoordige, bittere realiteit, met zware politieke gevolgen. Bij zoveel verlies van gemeenschappelijkheid valt theatraal niets meer te winnen. Hetzelfde geldt voor de eens zo ‘revolutionaire’ omgang van Berlin met beeldschermen op de *bühne*. Schermen als acteurs, wow! Vandaag zijn schermen niet alleen acteurs, ze zijn ook zorgkundigen, huisdieren, obers en bankbedienden. Het hele spel heeft zijn onschuld verloren. De realiteit heeft het gezelschap overtroefd, weggeconcurrerd.

DE RESTEN VAN EEN MENS

Geen wonder dat de volgende etappe er een is die wegleidt van het vraagstuk fictie-realiteit. *As we speak* gaat *Living Apartment Together* (2025) in première. Een voorstelling waarbij we—via een beeldscherm—kijken naar de ontmoetingen en verhalen die zich in een appartementengebouw afspelen. Vanaf de eerste seconde is het klaar en duidelijk dat het beeld geconstrueerd is. Waar het Degryse vandaag om gaat, is niet meer de status van het beeld, maar de ‘echtheid’ van de ontmoeting tussen de personages en het publiek. Wanneer kun je je als publiek met een personage verbinden? Wat is daarvoor nodig? Welke ‘drager’ is geschikt? Volstaat een beeld, of heb je een fysieke nabijheid nodig?

In die zin wordt technologie misschien wel belangrijker dan ooit tevoren. Want hoewel het werk van Berlin soms ook ‘technologisch theater’ wordt genoemd, heeft technologie tot nu toe nooit een rol gespeeld aan de ‘voorzijde’ van de voorstelling. De betekenis schuilde in de montage, de rol, de opstelling van beelden—maar de beelden zelf waren analoog, niet (of nauwelijks) vervormd en niet gemanipuleerd, ondanks de mogelijkheden van bijvoorbeeld AI. In de toekomst zal deze zoektocht naar de essentie van ‘ontmoeting’ zich mogelijk wél toespitsen op technologische vragen. Wat zijn de voorwaarden om tot een



Perhaps All The Dragons, Berlin © Marc Domage

echte ontmoeting of dialoog te komen? Tussen een personage en een publiek, tussen personages onderling? Maakt het uit of iemand spreekt met een interviewer of met een chatbot? Wat is afwezigheid, wat aanwezigheid?

Het is geen toeval dat Degryse deze vragen nu stelt, nu hij—sinds vorig seizoen—deel uitmaakt van de artistieke kern van het Gentse stadstheater NTGent. In zekere zin is zijn positie, maar ook het nieuwe artistieke onderzoek, een beweging terug naar de kern: wat is spelen, wat is de toekomst van het spelen? Wat is een toneelspeler, die oerleugenaar binnen het kunstenveld? Ironisch genoeg zwaaiden de deuren de afgelopen twintig jaar veel makkelijker open voor Berlin als ‘theatergezelschap’ dan als ‘documentairemakers’, geeft Degryse aan. Er leek minder op het spel te staan, er werd een grotere bewegingsvrijheid gegund, want het ging ‘maar’ om fictie. Een ‘welkome onderschatting’, noemt Degryse dat.

Alsof theatermakers onschuldiger zijn dan documentairemakers.
Alsof het bedrijven van fictie een ongevaarlijke bezigheid is.
Alsof fictie en realiteit tegenstellingen zijn.
Men zou beter moeten weten.

Evelyne Coussens is freelancecultuurjournalist voor *De Morgen* en verschillende cultuurmedia, waaronder *Ons Erfdeel*, *rekto:verso* en *Staalkaart*. Ze is lid van de Grote Redactie van *Etcetera*.

Dans

in

Brugge

Guilhem Chatir - NINI/YaMoMo - © David Le Bégne

Mohamed Toukabri
 laGeste & Stereo48
 Guilhem Chatir
 Rachid Ouramdane
 Marcos Morau
 Federico Vladimír & Pablo Lilienfeld
 Héctor Espuela Pablo
 Yinka Esi Graves
 Christos Papadopoulos
 Marc Vanrunxt & Georgia Vardarou
 Miet Warlop
 Lisbeth Gruwez
 & Maarten Van Cauwenberghe
 Nina Laisné, François Chaignaud,
 & Nadia Larcher
 Adam Linder
 Thomas Vantuycm
 Lara Barsacq
 Pichet Klunchun
 Benjamin Vandewalle
 Stanley Ollivier
 Alexander Vantournhout
 Anne Teresa De Keersmaeker
 Kabinet K
 Saburo Teshigawara
 ECCE
 Mette Ingvarsten
 Femke Gyselincx
 Zoë Demoustier
 Ioannis Mandafounis
 Ali Chahrour
 Tibau Beirnaert
 Geert Belpaeme
 Charlotte Goesaert
 Jolie Ngemi
 Cassiel Gaube
 Benjamin Kahn

dansinbrugge.be



Info & tickets +



CONCERT - GEBOUW - BRUGGE

KAAP

BRU - CULTUUR CENTRUM BRUGGE

Waar het met de wereld naartoe gaat

www.DEHOE.be

Foto: Kerri Broos

DE HOE

Greg Timmermans

Louise Van den Eede

Ans Van den Eede

daar gaan wij naartoe

'DURATIONAL DANCE AS A KILLER WORKOUT'
 NYL, 2014
 BACK ON STAGE WITH A NEW CAST

THE DOG DAYS ARE OVER 2.0

WWW.GRIPHOUSE
 PREMIERE AT BIENNALE DE LA DANSE 2025, LYON
 BELGIAN TOUR FROM FEBR. TO JUNE 2026

Fictie als sluiproute

Gevangenen: je kent ze uit fictieseries, truecrimepodcasts of krantenartikels. Maar in de theatervoorstelling *De gevangenis* van Lara Staal en de films *The Making of Justice* van Sarah Vanhee en *Reas* van Lola Arias komen (voormalige) gevangenen zelf aan het woord. Kan fictie een uitweg bieden uit hun harde realiteit? En kan verbeelding ons helpen om uit vastgeroeste denkkaders over recht en rechtvaardigheid te breken? Natalie Gielen zoekt het uit.

And that was, 'The tears of a perpetrator's mother
are as bitter as those of the victim's mother.'

And then you have to ask yourself,
'Ok, am I leaving? Am I going to let that body lie there?'

The Making of Justice, Sarah Vanhee, filmstills

‘I shifted my work from journalism-language to art and literature (...): to take the readers into the camp. To live with us.’ (Behrouz Boochani)¹

Het holle gedreun van deuren, de echo van voetstappen in gangen, het galmen van stemmen in kale ruimtes, het gedempte kaatsen van een basketbal op een koer: de soundtrack die ik met een gevangenis associeer. Ik zie tralies, metaal, beton, blinde muren, vochtplekken, sloten, uniformen. Clichés van een werkelijkheid die voor velen van ons abstract en onbekend is, meestal weggeduwd uit onze stadscentra of achter muren waar we haastig voorbijlopen.

“Sarah Vanhee wijst haar medescenaristen
regelmatig op het feit dat het filmscript fictief is
en dat er vrijuit gesproken en gedacht kan worden.
Toch zit de werkelijkheid in de weg.”

En de mensen die in gevangenschap leven? Als straf voor een misdaad (al dan niet gepleegd, afhankelijk van het rechtssysteem—of gebrek daaraan—waartoe ze veroordeeld zijn), in afwachting van een vonnis of wegens plaatsgebrek in de psychiatrie zijn ze veroordeeld tot een leven buiten de maatschappij, die hen zelf niet aan het woord laat.

Meer dan tien jaar geleden bezocht ik in het kader van een tentoonstellingsproject herhaaldelijk de gevangenis van Mechelen, waar mannen zitten die gewoonlijk nog niet veroordeeld zijn. Ik ontmoette er bewakers, gevangenen en directiemedewerkers². Ik botste er op de clichés: plaatsgebrek, personeelstekort, een taal vol cryptisch jargon en afkortingen die mensen reduceerde tot ‘bewegingen’ op de gangen, tot ‘de wandeling’ op een binnenplaats, tot ‘binnen’ en ‘buiten’. Binnen het strakke gevangenisregime was het een uitdaging om tijd en ruimte te creëren voor de kunstprojecten die ik toen mee ondersteunde. Meer dan een paar korte gesprekken met de gevangenen zat er niet in, waardoor ik hen niet echt leerde kennen. Wat ik wel had gezien: de gevangenis beantwoordde aan de clichés, maar de bewoners leken simpelweg ... mensen.

Kan kunst—en dus fictie en verbeelding—helpen om de kloof tussen de realiteit ‘binnen’, in de gevangnissen, en ‘buiten’ te verkleinen? Kunnen artistieke strategieën de ontmenselijking van mensen in gevangenschap tegengaan? Kunnen we hen níét als bordkartonnen personages of monsters verbeelden—zonder de ernstige misdaden die sommigen van hen hebben gepleegd te minimaliseren? Kunnen artistieke strategieën ons dichter bij herstelgerichte en dialogische systemen brengen, waarin plaats is voor rechtvaardigheid en wederzijdse verantwoordelijkheid? Kunnen we met behulp van onze verbeelding kritisch kijken naar onze justitiesystemen en detentiecentra, naar waar we mensen opsluiten en uitsluiten van deelname aan onze maatschappij? Kunnen we dankzij onze verbeelding van ‘buiten’ naar ‘binnen’ kijken, en van ‘binnen’ naar ‘buiten’? Kunnen artistieke processen bevrijdend werken voor wie gevangenzit, en kunnen ze het denken verruimen van wie ‘vrij’ is? Ik onderzoek deze vragen aan de hand van een theaterstuk en twee films over én met gevangenen en ex-gevangenen.

THE MAKING OF JUSTICE

‘Ik zal de film beginnen met een scène uit de kindertijd van onze vader’, zegt een vrouwenstem. Op het scherm zien we—bewust—wazige beelden: details van een schone, stille kamer waar ingekaderde schilderijen ophangen, een cirkel met stoelen. Cameravrouw Fairuz Ghammam zoomt in op handen, een kin, een in jeans gehulde knie, benen, notitieboekjes,... We zien slechts details van de mensen in de ruimte. Dit lijkt op een kamer voor groepstherapie, maar het blijkt een *writer’s room* te zijn in de gevangenis Leuven Centraal. De aanwezigen—kunstenaar Sarah Vanhee zelf, samen met een begeleider en zeven mannen die langdurig vastzitten—bespreken het filmscript-in-woording van de film *Justice*. Occasioneel lezen we fragmenten uit het script, die in gele letters over het beeld heen verschijnen, zoals: ‘Tom is 17, hij pleegt kleine misdaden.’

Het script is in twee opzichten fictief. Enerzijds zien en horen we de verbeelding van Vanhee en haar zeven coauteurs aan het werk. Daarnaast is het onduidelijk of *Justice* ooit écht gerealiseerd zal worden. *The Making of Justice* is dus een documentaire gevangenisfilm over het ontwikkelen van de fictieve gevangenisfilm *Justice*.

De mannen brainstormen over een aantal relatief onschuldige misdaden die het hoofdpersonage als tiener kan plegen. Daarbij gebruiken ze wat de filosoof Paul Ricoeur hun ‘reproductieve verbeelding’ noemt (waarbij herinneringen worden gereproduceerd), en hun productieve verbeelding (waarbij nieuwe ideeën worden geproduceerd)³. Zo suggereert iemand dat hoofdpersonage Tom als kind werd gepest, net zoals hijzelf: duidelijk een geval van reproductieve verbeelding. Iemand anders bedenkt dat Tom door het openstaande raam van een politiewagen plast. ‘Dat is een droom van jou, makker’, grinnikt een van de mannen, waarop de groep in lachen uitbarst: productieve verbeelding en gevangenis humor.

NIEUWE PERSPECTIEVEN IN DE GEVANGENIS?

Het filmscript van *Justice* is een vehikel om de verbeelding te prikkelen. Aan de hand van het script komt een scala aan gebeurtenissen en thema’s uit de realiteit van de gevangenen aan bod. Hoe voelt het om een moord te plegen? Is recht hetzelfde als rechtvaardigheid? Hoe ga je om met slachtoffers en nabestaanden? Hoe ziet de toekomst na een straf eruit? Literair recensent Charlotte Remarque⁴ heeft het over ‘fictie als een uitgang, een sluiproute uit het taaie gewas van onveranderlijkheden’ (*De Groene Amsterdammer*, 2025, p. 69). Het fictieve filmscript doet hier dienst als een sluiproute uit zowel de harde realiteit als de clichématige perceptie waarin de gevangenen vastzitten.

Vanhee wijst haar medescenaristen regelmatig op het feit dat het filmscript fictief is en dat er vrijuit gesproken en gedacht kan worden. Toch zit de werkelijkheid in de weg. In een briefwisseling met gevangenen in literair tijdschrift *De Gids* heeft schrijver Christine Otten het over de (geïnternaliseerde) druk die gevangenen ervaren: ‘Dat maakt het lastig om helemaal eerlijk te zijn op papier. Een fictieverhaal kan uitgelegd worden als “echt”. Het blijft een gevangenis’ (*De Gids*, 2022, p. 7). Ook uit de reacties van de mannen in *The Making of Justice* blijkt dat ze vrezen dat hun fictieve script als hun reële overtuigingen gepercipieerd zal worden: ‘En als we nu gaan zeggen in een film, zelfs al is dat fictie: “O, wel, hij kan direct



worden vrijgelaten”, dan lijkt ik te zeggen dat moord eigenlijk niet zo erg is. En dat kan ik niet accepteren.’ De scenaristen schipperen tussen het fantaseren van alternatieve realiteiten, waarheidsgetrouw blijven (‘Je moet niet onnodig verhaaltjes verzinnen’) en een bezorgdheid om *ownership* over de manier waarop gevangenen in beeld komen — zowel op het niveau van het filmscript *Justice* als in de montage van *The Making of Justice*.

Fictie en realiteit grijpen op elkaar in: de realiteit voedt het script op basis van de herinneringen van de mannen uit de gevangenis, hun verbeelding voedt fictieve scènes, en tegelijkertijd laat *The Making of Justice* kijkers toe om hun beeldvorming over gevangenen bij te stellen. Daarvoor is film een interessant medium. In de filmprojectie van de wazige beelden kun je metaforen zien die ons als bezoeker misschien niet zouden opvallen. Wanneer de camera bijvoorbeeld een fade-out creëert door in te zoomen op het zwarte T-shirt van een van de mannen, fungeert zijn lichaam als een soort verdwijngat.

De wazige beelden gehoorzamen de opgelegde regel dat gevangenen niet herkenbaar in beeld mogen komen. Ze visualiseren een zone waarin ruimte is voor verschillende vormen van verbeelding. Die bieden zowel voor de gevangenen als voor de kijker mogelijke nieuwe perspectieven — een sluiproute uit vastgeroeste ideeën, stukgelopen toekomstbeelden en gestrande maatschappelijke debatten.

REAS

Terwijl *The Making of Justice* eindigt met het overbekende geluid van dichtvallende deuren en galmende voetstappen als soundtrack voor de aftiteling, weerklinken ze in *Reas* van Lola Arias al tijdens de openingscredits. Er wordt een mugshot gemaakt van een jonge vrouw in paars T-shirt met een blonde paardenstaart. Yoseline zat vier jaar en zes maanden vast wegens drugsmokkel. Een off-screenstem stelt feitelijke vragen over haar gevangentijd, maar vraagt dan: ‘*What would you like to be?*’ Yoseline lacht: ‘*A millionaire.*’

Yoseline zat net zoals de rest van de veertienkoppige cast van *Reas* in de Ezeiza-gevangenis in Buenos Aires. De acteurs hebben een naam—in tegenstelling tot de stemmen in *The Making of Justice*. Ze spelen zichzelf, maar nemen ook andere rollen op die contrasteren of resoneren met hun eigen ervaringen: die van bewakers, medegevangenen, bezoekers of advocaten.

Dit soort vormelijke en inhoudelijke contrasten zijn typerend voor de docufictie *Reas*: realistisch ogende re-enactments van het gevangenisleven gaan naadloos over in speculatieve gesprekken over utopische toekomstfantasieën, en dagelijkse scènes zoals bezoek, controles of telefoneren worden op het ritme van aanstekelijke muziek gezongen en gedanst. Net zoals *The Making of Justice* speelt *Reas* een spel met feit en verbeelding, maar dan laverend tussen uitbundige musical en documentaire re-enactment. Dat resulteert in mooie beelden, met veel symbolische contrasten (licht/donker, binnen/buiten) en strak gekadreeerde én choreografeerde scènes. Een groep intimiderende bewakers lijkt door hun opstelling op een groep videoclipdancers, een rij van gevangenen die wachten tijdens een te lang en pijnlijk break-upgesprek over de telefoon begint synchroon op een popnummer te dansen.

JAIL SIDE STORY

Je zou kunnen zeggen dat deze gefictionaliseerde musicalscènes de leefwereld van de gevangenen esthetiseren en romantiseren. Musical is, zoals Lola Arias in de regienota's op haar website uitlegt, immers een genre dat oorspronkelijk gemarginaliseerde werelden op een gestileerde manier verbeeldt, met getrainde dansers en zangers. In *Reas* zijn de dansers en zangers echter amateurs die hun eigen ervaring verbeelden. De dialogen zijn weliswaar uitgeschreven—zoals een metascène waarin iemand tijdens een gesprek over geweld in



Reas, Lola Arias, filmstill

lachen uitbarst omdat ze een stukje tekst is vergeten en het script erbij haalt—maar ze zijn gebaseerd op de gevangentijd van de acteurs. De film is bovendien opgenomen in een leegstaande gevangenis, waar vroeger mensen gefolterd werden.

“Je zou kunnen zeggen dat deze fictionaliseerde musicalscènes de leefwereld van de gevangenen esthetiseren en romantiseren. In *Reas* zijn de dansers en zangers echter amateurs die hun eigen ervaring verbeelden.”

In *De Gids* hebben gevangene A. en auteur Christine Otten het in hun briefwisseling ook over de moeilijkheid om je (echte) stem te laten horen in de gevangenis. Dat ligt aan het gebrek aan privacy, maar ook aan de cultuur van ‘sterke taal en sterke verhalen’ (*De Gids*, 2022, p. 6). Daarnaast is er veel non-verbale communicatie. Dat gegeven komt ook aan bod in *Reas* tijdens een mooie, ingetogen scène, waarin trans vrouw en *femme-queen* Noe haar medegevangenen in een kale cel leert voguedansen. ‘*The hand performance tells a story with your hands*’, legt Noe uit. ‘*Now tell me your story.*’ Ik zie handen die golven, wapperen, wegduwen, cirkelen, duiken en vlinderen.

TRANSFORMATIEVE TEGENBEELDEN

De voguescène illustreert de (veer)kracht van de gemeenschap die de filmcast vormt. De cis en trans vrouwen zaten allemaal in de Ezeiza-gevangenis, die uniek is omdat ze een vleugel voor trans personen heeft. Naast de reproductieve verbeelding van dystopische gevangenis-scènes vol geweld en onderdrukking plaatsen de acteurs utopische tegenbeelden waaruit zorgzame vriendschap, humor en solidariteit blijken. We kennen de mannelijke boezemvrienden die elkaar door dik en dun steunen in Hollywoodfilms; *Reas* toont een transfeministisch alternatief. Op die manier eigenen de acteurs zich de verhalen over hun voormalige realiteit toe. Ze belichamen, verwoorden, dansen en bezingen een andersoortige verbeelding van de gevangeniswereld. Tijdens het bekijken van *Reas* moest ik denken aan de semi-documentaire film *Cesare deve morire* van Paolo en Vittorio Taviani, waarin gevangenen Shakespeares *Julius Caesar* repeteren. De acteurs herkennen het geweld uit het drama. De parallellen met de fictieve tragedie van Shakespeare bevestigt hun realiteit, terwijl de fictieve musicalscènes in *Reas* juist helpen om de realiteit van de acteurs te overstijgen en transformeren.

Je zou kunnen zeggen dat *Reas* niet meer dan escapisme is: van een gevangenis(verleden) naar een parallel musicaluniversum. De transformatieve kracht van de film manifesteert zich echter voluit tijdens de eindscène. Tijdens een epiloog zien we de acteurs plots in badpak op een strand zitten: cocktails, een opblaaszwembadje, wit zand, palmen en zon. Die setting strookt volledig met de toekomstfantasieën van de acteurs. Wanneer de camera in vogel-perspectief opstijgt en uitzoomt, ontdekken we dat het strand wel degelijk werkelijkheid is geworden—midden op de grauwe koer is een soort *prison beach* geënceneerd.

Dit strand is veel meer dan escapisme. Het toont hoe verbeelding nieuwe realiteiten kan creëren, en nodigt ons, kijkers, uit om ook onze verbeelding aan te spreken als transformatieve kracht. Wanneer de camera hoger en hoger opstijgt, zien we dat het strand zich binnen de omvangrijke gevangenis bevindt, en dat die zich midden in de stad bevindt — midden in de maatschappij. Hoe meer de camera uitzoomt en zowel de gevangenis als de stad kleiner en kleiner worden, hoe luider de vraag in mijn hoofd weerklinkt: hoe kunnen we anders omgaan met justitie?

DE GEVANGENIS

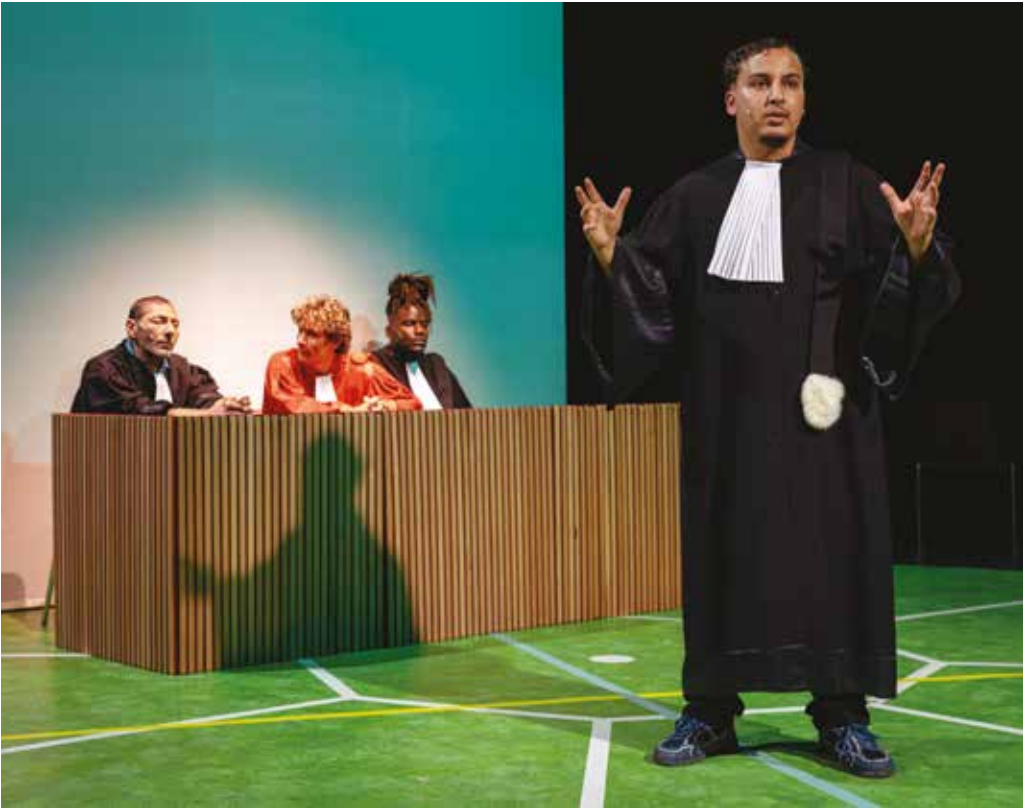
Ook in de voorstelling *De gevangenis* van Lara Staal & NTGent stellen voormalige gevangenen het (Belgische) justitiesysteem in vraag. Op scène staan Freddie Konings, Adam Rambouk, Bahadir Kanmaz en Laurens Aneca als Kevin Laforce. Net zoals in *Reas* analyseren zij het systeem vanuit een belichaamde ervaring en ensceneren ze het gevangenisleven. Ze doen dat echter live, op een podium. In *De gevangenis* creëert Lara Staal samen met de spelers een artistiek frame in vijf hoofdstukken waarin hun ervaringen met gevangenschap aan bod komen: een vooronderzoek over hoe gevangenen worden gepercipieerd door zogenaamde experts en in films en series, een verhoor waarin de spelers elkaar over hun ervaringen bevragen, een les over de geschiedenis van detentie, een hoofdstuk waarin het gevangenisregime door de spelers wordt geënceneerd en tot slot een epiloog over het leven na hun vrijlating.

“*De gevangenis* is op zijn sterkst wanneer geënceneerde anekdotes bijdragen tot systeemkritiek en wanneer de spanning tussen fictie en werkelijkheid op de spits wordt gedreven — daarvoor is de theaterzaal de uitgelezen plek.”

De stemmen van de mannen uit *The Making of Justice* klonken weliswaar helder en nabij, maar ze kwamen vanuit de gevangenis, ze zaten ‘binnen’ — waar zowel hun lichamen als hun omgeving noodgedwongen in een flou artistique waren gehuld. De acteurs van *Reas* waren zichtbaar en hoorbaar, hun lichamen waren ‘buiten’. Ze waren vrij om te zingen en dansen, maar ze bevonden zich nog wel op een afstand: op een scherm en in een — voormalige — gevangenis. De spelers in *De gevangenis* nemen ogenschijnlijk fysiek afstand van hun tijd ‘binnen’ door live op een podium in een theaterzaal te staan. In schril contrast tot de interviews met experts die aan het begin van de voorstelling worden geprojecteerd, nemen de spelers hier als ervaringsdeskundigen zelf het woord en bepalen ze in het theater zelf wat het publiek ziet en hoort.

CONTROLE

Samen met Staal creëren de spelers een artistiek kader en een scenario. Door op het podium te werken met livecamerabeelden die ze zelf regisseren en schermen waarachter ze kunnen verdwijnen, heroveren de spelers de controle. Zij bepalen letterlijk het perspectief.



De scenografie versterkt dat gegeven door met projectie, camera's en verplaatsbare wanden te werken. De fictieve setting toont niet alleen een nieuwe positie die de voormalige gevangenen kunnen innemen, ze reproduceert en versterkt deze dankzij de trukendoos van het theater: belichting, scenografie, dramaturgie, speltechnieken, rolwisselingen enzovoort. 'Hier in het theater kunnen we wel controle hebben', zegt Freddie Konings. 'Hier in het theater kunnen we het systeem uit elkaar trekken en van alle kanten belichten.'

Die live aanwezigheid in een theater is natuurlijk niet alleen een manier om controle te hebben, het laat de acteurs ook toe om live met een publiek in contact te komen. In een interview met Wouter Hillaert (*De Standaard*, 2025) zegt Bahadır Kanmaz daarover: 'De kracht van theater is dat je mensen direct kunt aanspreken.' Dat brengt kwetsbaarheid met zich mee, maar daarbij helpt de fictieve context van een voorstelling. Net zoals in *Reas* nemen de spelers verschillende rollen op zich (bewakers, 'chef' of 'groentjeeee', advocaat, medegevangene, psychosociaal medewerker in pak met laptop) en ensceneren ze hun ervaringen als personages die op hen lijken. Tijdens de voorstelling spookt een citaat door mijn hoofd uit de roman *Kiezeles* van Judith Hermann. Ze beschrijft hoe ze een kort verhaal aan haar psychotherapeut liet lezen. Zijn reactie blijft me bij: 'wat een onvermoeibaar precisiewerk om alles zo kundig anders in te kleuren, er een draai aan te geven, dat op het laatst niets meer klopt, maar alles waar is' (2024, p. 64). De voormalige gevangenen staan op het podium als acteurs en als ervaringsdeskundigen, maar (juist) niet als zichzelf. Ze geven een artistieke draai aan hun ervaringen. Hun ongemak bij het begin van de voorstelling om voor een publiek te staan, is na verloop van tijd hopelijk niet langer reëel, maar gespeeld volgens het script.

DE VERBEELDINGSKRACHT VAN HET THEATER

De gevangenis is op zijn sterkst wanneer geënceneerde anekdotes bijdragen tot systeemkritiek en wanneer de spanning tussen fictie en werkelijkheid op de spits wordt gedreven—daarvoor is de theaterzaal de uitgelezen plek. Een mooi voorbeeld is een re-en-actment van het gevangenisbezoek. Net zoals in *Reas* zien we stoeltjes klaarstaan voor familie en vrienden, maar op het podium blijven die leeg en spreken de acteurs tegen imaginaire bezoekers. Dat maakt de ervaring van eenzaamheid en afgeslotenheid beter invoelbaar. Treffend eenvoudig was een scène aan het begin van de voorstelling, waarbij de acteurs voor het projectiescherm met beelden van de gevangenis staan. In het theater kun je vrij zijn én tegelijkertijd nog (mentaal) opgesloten zitten. Fictie en geleefde ervaring, verbeelding en live realiteit kunnen in elkaar overvloeien op een podium, waardoor de lichamen van de acteurs zich haast in die grauwe gangen lijken te bevinden.

In een theatervoorstelling kunnen verschillende perspectieven naast elkaar bestaan, kunnen rollen omgekeerd worden en kan een failliet systeem geanalyseerd worden vanuit belichaamde ervaring. Toch is de dwingende realiteit van de gevangenis nooit ver weg. Dat wordt pijnlijk helder wanneer blijkt dat een van de spelers tijdens het repetitieproces opnieuw achter de tralies belandt. De rol van Kevin Laforce wordt daarom vertolkt door Laurens Aneca. Hij belichaamt de ervaringen van Laforce en eindigt de voorstelling met een brief van hem, waarin hij schrijft dat de realiteit uitzichtloos voelt. Binnen de gevangensmuren ontbreekt het Laforce aan de verbeeldingskracht van het theater. Die clash tussen fictie en werkelijkheid maakt de uitnodiging aan ons, het publiek, pijnlijk noodzakelijk: kunnen wij een alternatief voor dit falende systeem verbeelden in plaats van louter toe te kijken vanuit onze theaterstoeltjes?



De gevangenis, Lara Staal © Michiel Devijver

THE SUSPENSION OF DISINTEREST

Fictie is dus niet louter een genre, het kan als strategie worden aangewend. In *The Making of Justice* dient het om het over de eigen realiteit te hebben én om andere werkelijkheden te verbeelden. In *Reas* als emancipatoir hulpmiddel om andere rollen en perspectieven te verbeelden en de eigen ervaring fysiek te belichamen. En in *De gevangenis* als een kader waarbinnen controle, zeggenschap, verwerking en een publiek appel tot maatschappelijke reflectie plots wél tot de realiteit gaan behoren. Fictie biedt als artistieke strategie méér dan een sluiproute uit onze dwingende—en voor gevangenen beklemmende—werkelijkheid. Ze creëert verbeeldingsruimtes voor ervaringsdeskundigen in de gevangeniswereld én voor kijkers om het eigen perspectief te herdenken en de realiteit te reframen.

Ook binnen een gefictionaliseerd kader is er plaats voor echte mensen met een eigen belevingswereld, stem en naam; mensen met een lichaam, mensen die in onze maatschappij onzichtbaar en onhoorbaar worden gemaakt. Daar ligt de grootste kracht van fictie binnen *The Making of Justice*, *Reas* en *De gevangenis*. Door ervaringsdeskundigen in de harde gevangenisrealiteit centraal te stellen en *agency* te geven, gaan Vanhee, Arias en Staal een stap verder dan de tijdelijke opschorting van ons ongeloof—*the suspension of disbelief*. Ze nodigen ons uit om mee na te denken over justitie en gerechtigheid en over de rol van gevangenis in onze maatschappij. Ze nodigen ons uit om onze maatschappelijke desinteresse op te schorten—*the suspension of disinterest*.

- 1 Ik citeer Boochani omdat hij ervaringsdeskundige is op het vlak van gevangenschap. Op de vlucht vanuit Iran werd hij door de Australische overheid opgesloten in de kampen op het eiland Manus. Ik wil echter benadrukken dat hij geen strafbare feiten heeft gepleegd. Zie literatuurlijst.
- 2 Ik maak bewust geen gebruik van geijkte termen zoals gedetineerden en penitentiair beambten, omdat deze taal voor mij abstraherend en ontmenselijkend werkt. Ik gebruik de brede en concrete termen 'gevangenis' voor de locaties waar mensen worden opgesloten, 'gevangenen' voor de mensen die om welke reden dan ook worden gevangengehouden en 'bewakers' voor de mensen die gevangenen bewaken.
- 3 Ik leerde de concepten reproductieve en productieve verbeelding kennen in een essay van Leen Verheyen, zie literatuurlijst.
- 4 Dit citaat komt uit een bespreking van Manon Uphoffs nieuwste verhalenbundel *Laat me binnen*.
- 5 Laermans, R. (2000). Waarheid als illusie. Over de vierde wand in het theater. *De Witte Raaf*, 87, 21-23.

Natalie Gielen is redactiemedewerker van *Etcetera*. Daarnaast werkt ze freelance als auteur, redacteur en *outside eye* in de kunsten. Ze is medeoprichter van Letterveld, een lossig-vast schrijverscollectief.

REFERENTIES

- Arias, L. (januari 2024). *Director's notes*. <https://lolaarias.com/reas>
- Hermann, J. (2024). *Kiezels*. Meridiaan Uitgevers.
- Hillaert, W. (15 maart 2025). Ex-gedetineerde Bahadır Kanmaz acteert bij NTGent: 'Je kijkt in je cel uit naar het licht aan het eind van de tunnel, maar dat blijkt dan te veel licht ineens'. *De Standaard*. <https://www.standaard.be/media-en-cultuur/ex-gedetineerde-bahadir-kanmaz-acteert-bij-ntgent-je-kijkt-in-je-cel-uit-naar-het-licht-aan-het-eind-van-de-tunnel-maar-dat-blijkt-dan-te-veel-licht-ineens/48663761.html>
- Otten, C. & A. Taal in de gevangenis. *De Gids*, 2022,2.
- Remarque, C. (13 februari 2025). Schrijver, en dus verdacht. *De Groene Amsterdammer*.
- Stoakes, E. (18 januari 2020). Hope Is a Complicated Concept: An Interview with Behrouz Boochani. *Los Angeles Review of Books*. <https://lareviewofbooks.org/article/hope-is-a-complicated-concept-an-interview-with-behrouz-boochani/>
- Verheyen, L. (12 september 2019). Waarom ons denken fictie nodig heeft. *rekto:verso*. <https://www.rektoverso.be/artikel/waarom-ons-denken-fictie-nodig-heeft>

‘Hoe ver kunnen we gaan?’



© Charlotte Daniëse

In hun werk verweven en onderzoeken Julie Cafmeyer en Charlotte Van den Broeck fictie en realiteit. Julie Cafmeyer in haar debuutroman *De collectieve inzinking van de familie Hofmeyer* (2024) en haar voorstelling *De Meeting* (2025), Charlotte Van den Broeck met haar boek *Een vlam Tasmaanse tijgers* (2024). Catho De Cordt spreekt hen op een boogscheut van de Antwerpse zoo, over levenslustige narratieven en luisterende protagonisten, de erotiek van het plantenrijk en het belang van dingen met rust laten.

Kennen jullie elkaar? Ik krijg de indruk dat er gelijkaardige thema's in jullie werk schuilen.

Charlotte Van den Broeck Het is grappig dat je dat zegt, want ik denk dat we een heel ander temperament hebben, een heel andere werkwijze ook. Toch voel ik die connectie ook heel erg, eigenlijk al sinds we een aantal jaar geleden een eerste keer samen in gesprek gingen.

Julie Cafmeyer In het werk van Charlotte kom je altijd in een totaal nieuwe wereld terecht. Een wereld die radicaal anders is. Dat is wel iets dat Charlotte en ik gemeen hebben, denk ik. Ook het obsessieve dat in jouw werk zit, en dat bedoel ik op een goede manier, vind ik herkenbaar.

Van den Broeck Klopt. In het scheppen van nieuwe beelden ontwaar ik in jouw roman ook een connectie. Oké, we zitten hier met al die paradigma's, maar wat kan een vrouwelijk leven nog allemaal zijn? Of: hoe kunnen we die verhalen vermeerderen, vermenigvuldigen, of meer vanuit verbeelding daar iets tegenover zetten? Ik vind dat heel inspirerend.

Het prikkelendste van de leeservaring van jouw boek was voor mij, en dat bedoel ik in de meest positieve zin van het woord, het kinderlijke redeneren waarbij het ene beeld het volgende beeld genereert. Niet weten waar het uitkomt, de verbeelding haar koers laten varen. Dat flirt met het groteske, en dat groteske drukt voor mij een levenskracht uit. Het leest ook heel snel. Misschien spreekt zelfs nog meer uit het ritme dan uit het verhaal een vitaliteit.

Cafmeyer Het is heel leuk om te horen dat je de levenslust opmerkt. Het was mijn debuutroman, en de vraag drong zich op hoe ik een manier van schrijven kon vinden die een explosief verlangen

uitdrukt. Al moet ik eerlijk zeggen dat die snelheid misschien ook getuigt van een gêne van mij om ruimte in te nemen. Dat was tijdens het schrijven zeker een angst. Misschien heb ik nu wel meer durf om mijn stem te laten horen.

'MAG ER WOEKERING ZIJN?'

Nochtans drukt je roman een vervreemdende onafhankelijkheidsverklaring uit. Liggend in het gras, drijvend op het water, zijn de vrouwen klaar om hun positie in het gezin en de maatschappij te bevragen en bevechten.

Cafmeyer Ze verzetten zich tegen de maatschappelijke dwang om je lichaam als vrouw te laten renderen. Maar ik was tijdens het schrijven ook gewoon vaak heel kwaad. Ik wilde met dingen breken. Ik wilde ontwrichten. Vragen rond destructie vind ik heel interessant, want mijn eerste reflex is om te denken: 'Het is toch niet omdat wij vrouwen zijn, dat het altijd over iets goeds moet gaan, iets vitalistisch, dat het aan ons is om de ruïnes van de wereld weer op te bouwen?'

Tegelijk begrijp ik dat er ook een groot engagement zit in oproepen tot rust. Wat de essentie is van jouw boek *Een vlam Tasmaanse tijgers*, Charlotte. Jij onderzoekt hoe we ons kunnen verhouden tot de natuur, tot dieren. Hoe ga je om met iets wat misschien nooit meer terugkomt? En hoe sta je als vrouw in dat avontuur? Ik denk aan de scène waarin je bang bent in die tent. Dat vond ik zo cool om te lezen, want het toont onder meer dat het helemaal anders is om als vrouw in dat landschap te zijn dan als man. De genderdimensie is op een heel subtiele manier in je boek verweven. Toch kan de lezer er niet omheen.



Van den Broeck Ik denk dat een feministisch perspectief in mijn denken altijd met deconstructie samengaat. Met het ontmantelen van bestaande aannames en van daaruit verder denken om tot nieuwe beelden te komen. Bij jou, Julie, gebeurt dat misschien simultaan —gaan constructie en de destructie hand in hand? En daarin zit natuurlijk ook een snelheid.

Mag er woekering zijn? Mag je uit een vorm breken? Tasmanië is een van de laatste plekken op aarde die nog 'wildernis' heeft, de laatste stukjes koel gematigd regenwoud. En dat wordt dan extreem begrensd in nationale parken. Je moet een soort drempeltje over, en dan betreed je de wildernis, wat eigenlijk totaal tegenstrijdig is met het concept van ... wildernis. In jouw boek vond ik daar een spiegel voor bij het personage van de vader. Iemand die zich in die vrouwelijke omgeving begeeft via zijn dochters en vrouw, die een belangrijke rol in zijn leven

spelen. Maar hij is ook met die tuin bezig, met het laten groeien en begrenzen. Die beklemmende vorm zit overal in. Dat is iets heel subtiels, de keuze van zijn beroep als tuinarchitect, maar een zeer intrigerende keuze.

In mijn werk, zowel in mijn poëzie als in *Een vlam Tasmaanse tijgers*, ben ik geïnteresseerd in landschapsbeschrijvingen en de *female gaze*. Wat is het potentieel van het relationele ten opzichte van de natuur, in plaats van het puur observerende? Er is ook een zeer diepgeworteld beeld van de vrouw als zou zij vanzelfsprekend verbonden zijn met de natuur door onder andere het moederschap. En daar tegenover dan de vader, die de tuin gaat vormgeven, dus eigenlijk de natuur gaat bedwingen, dat vond ik qua symboliek zeer goed gekozen.

'Kan je in het mysterie van mijn toekomst geloven met dezelfde vastberadenheid die je in je eigen

**levensweg legt?’ vraagt Julie in
*De collectieve inzinking van de familie
Hofmeyer aan de vader.***

Cafmeyer Dat sluit ook aan bij dat maatschappelijke patroon en het verzet daartegen. Dat ouderlijk huis, de pater familias, de gesnoeide hagen. Allemaal goed, maar je kunt er nooit eens gaan liggen want er is altijd werk. Er moet geld in het laatje komen, dat huis, die tuin vragen om onderhoud en bovendien is alles voorzien op een kind dat er maar niet komt. Er is voortdurend die dwang, die angst voor het gewoon *zijn*. Terwijl, wat ik persoonlijk echt erotisch vind, is ontspanning. Iemand die rustig is. Iemand die durft te liggen en niks doen.

machtsrelaties, vruchtbaarheid en verval samen. Ik vind die gelaagdheid en dat impliciete leuk om een erotische ruimte te creëren waarin je je verbeelding kunt laten bewegen.

Cafmeyer Als ik Charlotte zo over het plantenrijk hoor spreken, dan lig ik al tussen die planten. Het doet me deugd dat die werelden worden opgeroepen. *Een vlam Tasmaanse tijgers* stelt de vraag: wat als je in een wereld iets met rust kunt laten? Het boek laat op een liefdevolle manier veel ruimte voor het ongrijpbare. In die onzichtbare werelden, die je niet moet bezitten of controleren, daar zit voor mij een erotische kwaliteit.

“Als ik Charlotte zo over het plantenrijk hoor spreken, dan lig ik al tussen die planten. Het doet me deugd dat die werelden worden opgeroepen.”

—Julie Cafmeyer

De vraag was dus in hoeverre je het leven kunt blijven uitstellen in zo’n perfect gesnoeide omgeving — met een voortdurende beweging tussen woekeren en trimmen. Die vraag gaat ook over uitstel: in de expressie van verlangen vind ik het interessant om twijfel en vergissing toe te laten. Het niet weten, het de hele tijd schipperen. Dat draait voor mij rond de vraag: hoe ontwikkel je een nieuwe, bredere erotische taal?

**Fictie als bewegingsruimte waar ons
begrip van erotiek kan vervormen?**

Van den Broeck We kunnen eros als een seksuele ruimte zien, als iets van het menselijk lichaam. Maar we kunnen het ook breder zien. Hoe is eros aanwezig rondom dat lichaam? In het plantenrijk bijvoorbeeld komen erotiek, agressie,

Als het over het ongrijpbare gaat, ga ik van de Tasmaanse tijger naar de eicellen springen. In mijn boek zitten bepaalde zaken die in mijn leven ook gebeurden, zoals de vraag van mijn vader om mijn eicellen te laten invriezen. Ik vond dat een ongelooflijke vraag. Hoezo kan dat? Het niet-weten op zo’n momenten is voor mij juist heel goed, daar zit ook een potentieel tot overgave in.

Het beeld van de muis die uiteindelijk de gekloonde Tasmaanse tijger zal baren, dringt zich bij mij op. Als het gaat over de natuur met rust laten, is dat het tegenovergestelde.

Van den Broeck Absoluut. Dat is de opzet van het boek. Je als mens op de achtergrond plaatsen, niet passief, maar juist om aandacht te genereren voor wat rondom

ons leeft en van daaruit betekenissen te verbreden. Ik vind wat je zegt heel inspirerend, Julie, om in je leven niet altijd over alles beslissingen te nemen.

mij altijd gepaard met een nadenken over schrijven. Omdat iemand die verhalen maakt *part of the problem* is. Een deel van de oplossing ligt dan voor mij in het beschouwende.

“Als het werk niet betrokken is, is het dan wel werk?
En misschien vind ik betrokkenheid
een veel empathischer woord dan activisme.”
— *Charlotte Van den Broeck*

Ik voel een subtiele maar besliste systeemkritiek in jullie werk. Kunnen we het woord ‘activisme’ gebruiken?

Cafmeyer Wat betekent het om nee te zeggen tegen bepaalde narratieven? Dat vind ik een boeiende vraag. Nee tegen doorgedreven productiviteit, nee tegen alles kapitaliseren. Wat als personages iets gewoon níét doen? Als ze iets niet zeggen, onzichtbaar laten. Of als ze iets niet kunnen, en dan denk ik aan Charlottes boek *Waagstukken* (2019). Je kunt de narratieven centraal stellen die draaien rond de vraag: wat als iets niet lukt? Wat als we iets niet kunnen?

Van den Broeck Ik heb het moeilijk met het begrip ‘activisme’ met betrekking tot mijn werk, omdat het zo beschouwend is. Ik associeer ‘activisme’ met daden en handeling. Tegelijk denk ik niet dat ik iets zou kunnen schrijven dat niet activistisch is, in de zin dat het niet betrokken zou zijn op de wereld. Ik denk dat je als schrijver altijd een engagement aangaat met een thema en met de wereld rondom jou, met jezelf en met de andere mensen. In wezen denk ik dus dat schrijven altijd activistisch is. Als het werk niet betrokken is, is het dan wel werk? En misschien vind ik betrokkenheid een veel empathischer woord dan activisme.

Mijn werk gaat heel erg over welke functie verhalen kunnen spelen: schrijven gaat voor

Jezelf niet de hele tijd als een protagonist zien, of tenminste niet als het onderwerp van je eigen verhaal. Maar om je juist luisterend op te stellen, daaruit spreekt denk ik ook een heel anti-mannelijk beeld van de kunstenaar. Kijk naar de generaties schrijvers voor mij. Dat waren toch echt mannen die... veel opiniestukken schrijven, die uitgenodigd worden om hun gedachten te delen over thema's waar ze niet per se autoriteit in zijn. Ik ben meer geïnteresseerd in het creëren van denkruimte als een creatieve luisteraar dan in de hele tijd standpunten verkondigen.

In je boek merk je op hoezeer de westerse geschiedenis op basis van geweld is geconstrueerd. Enkele zinnen verder schrijf je: ‘Ik ben blij dat ik hier in de zomer ben.’

Van den Broeck Die scène beschrijft de wandeling die ik in Australië op Cradle Mountain maakte. Daar staan inheemse bomen die er al twee- tot drieduizend jaar zijn. Ik probeerde dat met onze menselijke beleving van tijd en verbeelding te bevatten en de optelsom te maken: die boom staat hier al sinds de val van het West-Romeinse Rijk. En wat hebben wij sindsdien gedaan? We ordenen onze geschiedenis in tijdlijnen op basis van oorlogen, veroveringen, dynastieën, uitvindingen ... Verhalen die heel mannelijk zijn, terwijl je ook de verteltijd van die boom kunt hanteren om het



menselijke bestaan in kaart te brengen. Je kunt de tijd op een heel andere manier ordenen, er op een heel andere manier over vertellen. Daarnaast merkte ik bij mezelf de reflex om een frivool beeld te schetsen, juist omdat ik er in de zomer was, terwijl het in de winter misschien een totaal ander register zou oproepen, een ander verhaal zou vertellen.

SCHRIJVEN ALS VERANKERING

Ik wil vragen hoe ze zich verhouden tegenover de intimiteit van een schrijfproces en het zich openstellen naar een publiek, maar Julie Cafmeyer is me voor.

Cafmeyer Wat is het schrijven voor jou, Charlotte? Hoe werk jij? Is dat voor jou een plek van genot? Ik vraag het omdat ik echt wil weten wat het schrijven voor iemand is. Als schrijver en maker verhoud je je tot praktische dingen als geld en de tijd om te schrijven. Als ik ander werk moet doen, kan dat echt pijn doen aan mijn vel, dat kan trekken. Werken, de was ophangen en

weer werken — dan denk ik: is dit nu het leven? Ik kan heimwee voelen omdat ik wil schrijven terwijl dat niet altijd gaat.

Daarom denk ik graag na over de vraag hoe je je als schrijver kunt organiseren. *Life Is but a Dream* is een tekst die zich niet zozeer inschrijft in de marktlogica van productie in de klassieke zin, omdat ik de tekst gratis uitdeelde, maar in een ander soort van logica. Een logica die eigen is aan je praktijk, die nauw op je praktijk aansluit. Een logica die vertrekt vanuit een drijfveer om te schrijven vanuit levenslust, omdat je niet anders kunt.

Van den Broeck En tegelijkertijd is alles wat zich buiten het schrijven bevindt ook het echte leven, doet dat er ook toe. In die zin zie ik het intieme schrijversleven als een basis waarnaar ik kan terugkeren wanneer het leven dat toelaat. De tekst waaraan ik schrijf vormt altijd een rode draad in mijn leven. Dat geeft mij rust en onrust, daarin sluit ik me bij Julie aan. Maar het is de lijm die de dingen samenhoudt, mijn eigen levenskracht. Het verankert mijn geest in de wereld, en mijn lichaam ook.



Poëzie is echt plezier voor mij, het wordt ook steeds plezieriger. Het is een intuïtief proces dat ontstaat vanuit klank, de muzikaliteit van taal. Maar mijn non-fictiewerk is heel cerebraal. Voor *Een vlam Tasmaanse tijgers* heb ik drieënhalf jaar onderzoek gedaan en pas daarna ben ik beginnen te schrijven, wat dus maar een heel klein stukje van dat hele proces is. Er is altijd een kantelpunt waarop ik tegen mezelf moet zeggen: stop, nu moet je het doen met wat je geleerd hebt. Want ik zou eeuwig kunnen blijven zoeken.

Cafmeyer Een goed personage is dat, een eeuwige zoeker.

Je merkt dat wel aan je boek. Wat een werk was dat, met zoveel liefde. Het is zoveel informatie, er zijn zoveel verschillende standpunten.

Van den Broeck De eindeloze nuance, daar kan ik me soms in verliezen, ja. Je wordt geconfronteerd met de onmogelijkheid van fictie,

want je kunt nooit iets volledig vertellen. Ik heb hier nochtans geprobeerd om niks te verzinnen. Het dier was zo *weird* dat ik merkte dat als ik dingen begon te verzinnen, alles ongeloofwaardig werd.

Julie stelde de vraag: hoeveel ruimte mag ik innemen? Die vraag hield mij ook bezig. Hoe gedetailleerd mag ik zijn? Hoeveel informatie kan ik geven? Hoeveel onderzoek kan ik de lezer aandoen? Hoeveel is er nodig? En hoeveel verhaal blijft er nog over? Ik merk dat ik mijn eigen positie als verteller ook heel anders aanpak dan in *Waagstukken*. Ik blijf meer op de achtergrond. Al is het onmogelijk om jezelf als persoon volledig uit te schakelen. Je blijft altijd een specifiek lichaam dat zich door de ruimte beweegt.

Cafmeyer Ik vind dat fictie ver mag gaan. Een voorstelling, een gedicht, een boek mag echt een mep in je gezicht zijn. 'Aandoen' vind ik echt een goed woord als het over kunst gaat, en over de relatie tussen je werk en de lezer. Ik vind het fijn

om een lezer echt iets te durven aandoen. Hoever kunnen we gaan? Dat vind ik een inspirerende vraag.

KWETSBARE TUSSENRUIMTES

Cafmeyer Zeker als het gaat over thema's zoals grensoverschrijdend gedrag en machtsverhoudingen, vraag je je onvermijdelijk af: kan ik daar wel iets over schrijven? Mag ik niets fout hebben gedaan om het erover te hebben? Moet ik correct en gehoorzaam zijn, een onberispelijk imago hebben? Dat klopt natuurlijk niet. Het heeft ook te maken met wat het speelveld precies is, en hoever je daarin kunt gaan.

Cafmeyer Waarover schrijf ik? En wat is het effect? Als het over tussenruimtes gaat, over ontregelen of ergens mee breken, dan was het maken en spelen van *De Meeting* voor mij een verwarrende ervaring. Je toont een probleem, en aan dat tonen is er misschien niets verzachtends. De vraag is dan of je een oplossing verwacht door je voor het publiek open te stellen.

Maar als je geen openheid voelt in de zaal, dan is naar huis gaan deprimerend. *De Meeting* is een voorstelling. Alleen als er op die manier naar gekeken wordt, voel je je serieus genomen. Tegelijk is het natuurlijk ook ingewikkeld. De problemen omranden je werk, maar lopen op verschillende manieren ook door in de realiteit.

“Wat betekent het om nee te zeggen tegen bepaalde narratieven? Nee tegen doorgedreven productiviteit, nee tegen alles kapitaliseren. Wat als personages iets gewoon níét doen?”

—Julie Cafmeyer

Dat leidt meteen ook naar de vraag hoever de toeschouwer kan gaan. Je voorstelling *De Meeting* speelt met de reflex van de interpretatie. Door delicate feiten te thematiseren in het theater, wrikt ze ook aan wat theater kan zijn. Ik las dat als een uitnodiging om verbeelding en onzekerheid toe te laten in de gesprekken rond machtsmisbruik en grensoverschrijdend gedrag.

Van den Broeck Als het over de tussenruimte gaat die Julie in *De Meeting* oproept, heb ik het gevoel dat het in de wereld vandaag heel moeilijk en beangstigend is om in die tussenruimte te zijn. Omdat er op dit moment heel veel gebeurtenissen zijn die om standpunt vragen, en om radicaal standpunt.

Van den Broeck Daardoor wordt er ook geen sluitende conclusie gegeven. Dat vind ik eigenlijk ook heel brutaal. Dat was naar mijn gevoel ook de intentie van je tekst *Life Is but a Dream*. Het is niet zwart of wit, je hebt iets gecreëerd dat uit verschillende facetten bestaat, zodat mensen misschien die onderwerpen in al hun complexiteit kunnen benaderen. Je mag niet vergeten dat het een extreem kwetsbare positie is om je standpunt open te laten. En dan bedoel ik nog niet eens de kwetsbaarheid van de personen die binnen het dader-slachtofferdiscours worden opgedeeld. Ik weet nog dat ik me zorgen maakte, te midden van de hele polemiek rond jouw tekst. Omdat ik wel voelde dat verbeelding geen deel van het gesprek was.

Hoe verhouden jullie je ten opzichte van het ultraconfessionele register? Schuilt er een herstellend potentieel in de fictie op zichzelf?

Van den Broeck Dat gaat over de paranoïde obsessie met de vraag wat echt is, en wat niet. Dat merk je ook in die heel grote liefde voor autofictie, die op dit moment de literatuur toch een beetje domineert, zou je kunnen zeggen. Julie, ik weet niet of jij dat misschien ook al meemaakte, maar het is opvallend dat de interviews of de publieksmomenten dan vaak momenten blijken om dieper op de autobiografie in te gaan. Is het echt gebeurd? Hoe speelt dat in je eigen leven? Nog extra informatie uit het eigenlijk al autofictieve boek proberen te krijgen is een valkuil. Alsof het gesprek rond het boek nog confessioneler moet zijn dan het boek op zichzelf al is. Het lijkt heel moeilijk om te aanvaarden dat dingen zich vaak in de tussenruimte tussen de fictie en de autobiografie bevinden. Nochtans is 'echt' een

problematisch begrip, net zoals 'fictie' dat is. Willen we dat alles echt mogelijk is? Dat is iets heel onhaalbaars om te verlangen.

Cafmeyer Ja, autofictie keert zich op die manier soms tegen de auteur. Ik dacht er deze week nog over na dat autofictie vaak onderschat wordt. Er hangt rond het genre iets van 'ik heb dit meegemaakt, nu ga ik daar wat franjes aan hangen en klaar'.

Het is net iets complexer dan dat. Voor *De collectieve inzinking van de familie Hofmeyer* heb ik bijvoorbeeld veel gewerkt met *De tweede sekse* van Simone de Beauvoir. Ook het werk van Clarice Lispector, Ariana Harwicz en Pauline Peyrade was heel belangrijk voor mij in het schrijfproces. Dat inspireerde mij. Wat is een moeder? Wat is een minnares? Je dialogeert zo hard met al die referenties, dat was bij *Life Is but a Dream* niet anders. Het is voor mij dus waarachtiger om over autofictie te spreken in termen van een schrijver die zich actief ten opzichte van



een traditie plaatst. Daarom vind ik autofictie soms een ietwat onderschattende term, en zal ik die ook niet snel op mijn werk plakken.

Uit angst voor de vragen?

Cafmeyer Juist niet uit angst.

het tegenwicht — om bijvoorbeeld even expliciet over plezier te spreken. Over de niet-complexe kanten van het leven. Zeker als vrouw.

Nu ik zwanger ben, krijg ik boeken over zwangerschap aangeraden. Rauwe en best angstaanjagende boeken.

“Ik heb drieënhalf jaar onderzoek gedaan en pas dan ben ik beginnen te schrijven. Er is altijd een punt waarop ik tegen mezelf moet zeggen: stop, nu moet je het doen met wat je geleerd hebt.”
— *Charlotte Van den Broeck*

Van den Broeck Omdat het werk dan weer wordt vernauwd? Want je hebt nu wel net ontsloten dat je vader je dat van die eicellen ook echt gevraagd heeft, maar even reëel, even autobiografisch, is het feit dat jij resoneert met het werk van Clarice Lispector. Even waarachtig is het dat jij Simone de Beauvoir hebt gelezen. De teksten die je leest, de voeding die je krijgt, maken evengoed onderdeel uit van je biografie. En toch lijkt het gesprek dus vaak in de richting te gaan van ‘heeft je vader dat echt gevraagd?’

Cafmeyer Inderdaad. En dan pak je een schrijver al snel op haar zwaktes, in plaats van in te zoomen op het werk dat ze doet, op haar intelligentie die verbanden schept. Zo word je ook vastgezet in een onwillekeurige slachtofferrol, terwijl je werk juist vitaliteit en lust uitdrukt.

Van den Broeck Wat ik bij autofictie voel, is dat het vaak over confessies gaat. Over iets meemaken en open zijn over je pijn. Wat ook zeer straffe boeken oplevert, voor alle duidelijkheid. Rauwe boeken waarbij geen evidente schrijfprocessen komen kijken, denk ik. Maar er zit ook iets exhibitionistisch aan. Ik ben wel benieuwd naar

Daardoor ben ik in een intern conflict verzeild geraakt. Aan de ene kant denk ik: het is zo belangrijk dat deze boeken over de complexiteit van moederschap verschijnen, net als het gesprek errond. Tegelijk vraag ik me ook af waar de liefdevolle boeken zijn. Er is iets modieus aan spreken over je diagnose en aan kwetsbaarheid, maar vreugde en geluk zijn ook heel intieme gebeurtenissen.

Binnen het heersende discours is het ironisch genoeg bijna kwetsbaarder om je vreugde uit te drukken dan om je pijn uit te drukken. Maar herstel, dat gaat ook over samen vreugde en plezier dragen. Dat mis ik in de literatuur vandaag, zonder daarom in een rollenpatroon van de jaren 1950 te vervallen waarbij moederschap alleen maar verheerlijkt wordt.

HOE KAN IK VERDER?

Julie, jij werpt wel een heel ander licht op moederschap en op de kleine baby in de buik.

Cafmeyer Kijk, ik probeer uiteraard gene-reus te zijn in mijn werk, maar het is soms

ook een manier om verder te kunnen. Als ik thema's aansnijdt zoals (twijfelend) moederschap en machtsverhoudingen tegenover een baas en een vader, dan is de vraag 'hoe kan ik verder' een onderliggende impuls.

Van den Broeck Dat zei een collega eens tegen mij, Ingrid Vander Veken, die ondertussen al een grote staat van dienst heeft en met veel verbeelding boeken schrijft. Dat je altijd totaal veranderd uit een schrijfproces komt. Ik had dat voor mezelf nog nooit zo

“Ik vind dat fictie ver mag gaan.
Een voorstelling, een gedicht, een boek
mag echt een mep in je gezicht zijn.”
—Julie Cafmeyer

Ook bij *Life Is but a Dream* zat die intentie in de tekst. Hoe kan ik mij als vrouw ten opzichte van een ingewikkelde werkomgeving verhouden? Of: hoe kan ik mij bevrijden van een situatie waarin ik me geïntimideerd voel, waarin mij het zwijgen wordt opgelegd? In mijn roman druk ik de verwarring uit over de verwachtingen die je vanuit familie worden opgelegd. Na het schrijven zijn bij mij bepaalde denk oefeningen ook echt rustiger geworden. Wat mij naar het volgende boek toe heel enthousiast maakt: omdat ik weet dat ik dat heel anders ga doen, maar datje het altijd doet om verder te kunnen. Ik vind dat een hoopgevend idee.

bewust verwoord, maar dat resoneert heel erg met mijn ervaring. Ik weet nog steeds niet hoe ik dat precies moet beschrijven, maar het is inderdaad iets heftigs, om in je leven constant voor verandering open te staan. Om die transformatie telkens opnieuw toe te laten, niet wetende waar je zult uitkomen. Ik denk dat er op dat vlak dus zeker een dialectiek is tussen schrijven en leven. Julie, als je dan vertelt hoe het schrijverschap je in een bepaalde richting heeft gewezen bij fundamentele vragen, dan denk ik: dat vraagt moed en overgave.

Collages: Lena Vande Veire

Catho De Cordt studeerde drama aan het KASK en Engelse taal- en letterkunde aan de UGent. Ze is actief als schrijver en theatermaker.

Julie Cafmeyer is theatermaker, schrijver en columnist voor onder andere *De Morgen*. Ze studeerde af als regisseur aan de Toneelacademie Maastricht en schrijft en regisseert theatervoorstellingen, waar ze vaak zelf ook in speelt. In 2024 verscheen haar debuutroman *De collectieve inzinking van de familie Hofmeyer* bij uitgeverij Pluim.

Charlotte Van den Broeck debuteerde met de dichtbundel *Kameleon*, bekroond met de Herman De Coninck Debuutprijs. In oktober 2019 verscheen haar prozadebuut *Waagstukken*, en in 2024 *Een vlam Tasmaanse Tijgers*. Ze schrijft op freelance basis voor *De Standaard der Letteren* en doceert literaire analyse en essayistiek aan het Koninklijk Conservatorium, Antwerpen.

Verdrie- dubbel je denken.

Kies rendement voor jezelf,
je streek en de planeet.



Word ook klant in
7 minuten op vdkbank.be



WEET WEISST JE DU, WAT WAS JE DU GEZIEN SAH'ST? HEBT?

OPERA BALLE
VLAANDEREN
SEIZOEN 25/26

Ontdek het nieuwe seizoen
met onder meer *Parsifal*,
Carmen, *Bolero X*, *SANCTA*
en *Queer Passion*.

Ontdek en bestel
OPERABALLET.BE

Hoe ik naar een voorstelling ging kijken in de laatste dictatuur van Europa¹

Hoe is het om op te groeien onder een tiranniek regime? Is er ook plaats voor kunst? Met rauwe, tedere ironie biedt Alina Savitskaya een inzicht in 'de laatste dictatuur van Europa'.



Hallo, hoe kan ik u helpen?

Hoi, 'sikkel en hamer'.

Op welke dag?

Aanstaande vrijdag.

Hoeveel mensen?

Eén, ik.

Zaretskayastraat 5, de ingang is bij de garage.

Sorry?!

De voorstelling vindt plaats in een garage.

Oké, moet u mijn naam niet noteren?

Hoeft niet, geniet van de voorstelling!

Mijn hart bonkt wanneer ik uit de metro stap. De navigator toont dat het nog twintig minuten wandelen is tot Zaretskayastraat 5, er is geen directe tramverbinding. Buiten is het koud en donker en het is de eerste keer dat ik in deze buurt ben.

“De ‘theaterzaal’ is koud en kaal, zonder versieringen. Het publiek zit op klapstoelen dicht bij elkaar, een strategische beslissing om elkaar warm te houden.”

Ik ben benieuwd naar de voorstelling en eigenlijk ook naar de locatie. Op Google Maps zie ik een doodgewoon huis, zonder garage. Ik begin aan mezelf te twijfelen. Heb ik dat juist gehoord aan de telefoon? Heeft ze echt ‘garage’ gezegd? Misschien was het Paveletskayastraat 5? Ik voel me stom en verlies mijn geduld. Het begint te miezeren en het is inmiddels te laat om terug te keren. Als ik toch al 45 minuten in de metro heb gezeten, kan ik evengoed wat rondkijken in deze nieuwe wijk. Het landschap rond mij verandert: grote nieuwe woontorens worden vervangen door vrijstaande huizen met moestuinen, blaffende honden en garages. Bij daglicht ziet het er hier waarschijnlijk erg gezellig uit, maar nu wil ik gewoon zo snel mogelijk ergens naar binnen, weg van de herfstduisternis en koude. Eindelijk kom ik bij het huis op Zaretskayastraat 5. Er brandt geen licht, maar er is wel een garage en er staat een handvol mensen buiten. Ik sluit me aan en ik voel me weer zeer ongemakkelijk. De garagedeur gaat open en iemand nodigt ons uit om binnen te komen.

Ik ben opgegroeid in een stad zonder theaters of bioscopen, wel met één grote, recent opgeknapt gevangenis. In zo'n omgeving is het niet vanzelfsprekend dat een gezin interesse in kunst ontwikkelt — en bij ons was dat niet anders. In elk klaslokaal hangt naast de typische symbolen van mijn land — vijfpuntige rode ster en korenaren — een portret van onze leider, die al 31 jaar het land met harde hand en angst voor represailles regeert. Vrije meningsuiting bestaat hier niet — alleen wat de leider en zijn kring toestaan, mag gebracht worden als nieuws. Het institutioneel theater — dat in elke schouwburg van een regionaal centrum gemaakt en opgevoerd wordt volgens de ideologische richtlijnen van bovenaf — voelt stoffig: het blaast nergens nieuw leven in, laat staan



dat het aanzet tot nadenken. De illusie van stabiliteit — met treinen die stipt rijden, drie jaar betaald moederschapsverlof en geen zichtbare armoede op straat — wekt de indruk dat alles hier perfect is. Totdat families en vrienden in elkaars keukens samenkomen om over politiek te fluisteren. Op straat en in het openbaar mag dat niet. Op theaterpodia evenmin.

De ‘theaterzaal’ is koud en kaal, zonder versieringen. Het publiek zit op klapstoelen dicht bij elkaar, een strategische beslissing om elkaar warm te houden. Ik probeer de mensen te tellen, maar het lukt me amper omdat het zo donker is. Halfnaakte vrouwen met kort haar en hoge hakken verschijnen op het geïmproviseerde podium. Het zwakke garagelicht — drie gloeilampen aan een slordig snoer — springt aan. Pas dan zie ik: het zijn geen vrouwen. Het zijn mannen, met harige handen en buiken, in panty’s, bijna allemaal opgemaakt.

Later ontdek ik dat het eigenlijk gender-non-binaire personen waren — een identiteit waarvan ik nooit eerder heb gehoord. Het kost me uren opzoekwerk om op het internet uit te zoeken wat dat precies betekent. Deze kennis is potentieel gevaarlijk: dissidentie is de zwaarste misdaad in mijn land.

Ik geef toe aan de verleiding om stiekem naar andere toeschouwers te kijken. Hoe voelen ze zich? Vinden ze dit walgelijk? Willen ze vertrekken? De voorstelling lijkt hen niet te choqueren. Ik raak steeds meer gefascineerd, niet alleen door de acteurs in het zwakke garagelicht, maar ook door het publiek om me heen. Wie zijn ze? Waarmee leven ze?

Net zoals ik hebben ze een telefoonnummer moeten opbellen, een wachtwoord moeten zeggen en in dit verschrikkelijke weer naar een garage in een slaperige buitenwijk van de hoofdstad moeten stappen om naar deze verboden voorstelling te kijken. In een land waar het zelfs thuis al gevaarlijk is om over politiek te praten, uit angst voor anonieme beschuldigingen, lijkt dit mij een oprecht moedige daad.

“De hele zaal, een dertigtal mensen, staat op en applaudisseert. Ondanks de kou branden mijn wangen. Ik heb net een misdaad begaan.”

Een voorstelling als deze heb ik nog nooit gezien. Ze gaat over de herhaling van sociaal onrecht en de aard van misbruik. Als toeschouwer word ik aangemoedigd om verschillende lagen van de voorstelling te ontrafelen. Ze is ambigu, maar in geen enkel geval preten-tieus. Hoewel de voorstelling geen expliciet politiek karakter heeft of naar het regime van mijn land verwijst, kan ik het er toch in herkennen. Zoals in elk traditioneel theater (en daar stoppen de gelijkenissen) eindigt de voorstelling met applaus en buigingen—maar dan verschijnt er iemand op het podium met een laptop in de hand. Een man op het scherm bedankt het publiek om te komen kijken. Het is hun artistiek leider, hij heeft de voorstelling nog nooit live gezien, hij heeft alle repetities via Zoom bijgewoond, op zijn 14-inch scherm. Hij praat over het undergroundtheater in het hart van de dictatuur, het enige theatergezelschap in Europa dat om politieke redenen door de regering verboden is. Hun leider is gevlucht en is al tien jaar niet meer in ons land geweest. De hele zaal, een dertigtal mensen, staat op en applaudisseert. Ondanks de kou branden mijn wangen. Ik heb net een misdaad begaan.

Ik ben 9 jaar. Met school maken we een uitstap naar de hoofdstad om een balletvoorstelling te zien. Ik sta vroeg op: de rit met de schoolbus duurt vijf uur en om elf uur worden we bij een oorlogsmonument verwacht om de moed van de gevallen helden te eren. Na twintig minuten verplicht eerbetoon blijven er nog vier uur over voordat de voorstelling begint. Onze begeleiders vinden er niets beters op dan die tijd in de bus door te brengen: vijfendertig negenjarigen, vier uur lang opgesloten in een bus. We verafschuwen de voorstelling nog voor het doek opgaat. We gaan naar binnen en nemen onze gereserveerde plaatsen in. Tot mijn grote spijt zitten we redelijk ver van het podium, en ik heb nog niet tegen mijn mama durven zeggen dat mijn zicht de laatste jaren aanzienlijk is verslechterd en een bril niet meer te vermijden is. Ik zie niets, alleen bewegende gekleurde vlekken. De voorstelling lijkt eeuwen te duren, ik ben opgelucht als ze gedaan is. Omdat ik er niets van heb begrepen, lach ik maar wat mee met de jongens die grappen maken over de mannen in panty's. Het voelt veilig en ik ben een *cool kid*. Na de voorstelling gaan we naar McDonald's en ik koop mijn eerste *Happy Meal* ooit. En gek genoeg maakt dat de hele dag toch nog de moeite waard. Thuis vertel ik aan mijn moeder welk speeltje ik in mijn *Happy Meal* kreeg, en wat mijn vrienden en vijanden van de klas hebben gekregen. Ik beschrijf tot in detail wat er in mijn burger zat en hoe lekker ik hem vond. Over de voorstelling zeg ik geen woord. Ze vraagt er ook niet naar.

In de theatergarage is er geen gezellige theaterfoyer waar je na de voorstelling nog iets kunt drinken, geen toilet, geen nagesprek, geen recensie die achteraf in de krant of online verschijnt. Op de stoep voor de garage staat een kartonnen doos, met een gat erin voor wie een vrije bijdrage wil achterlaten. Het regent hard en ik word razendsnel nat. Iemand, een acteur in hun publieke kleren met restjes make-up op het gezicht, hangt een plastic tas met het logo van de grootste staatssupermarkt over de doos tegen de vochtigheid. Subsidies of structurele steun krijgen ze niet. Ze rekenen op ons — een kleine groep van zo'n dertig mensen — en op wat we willen geven.

“Voor ik het goed en wel besef, word ook ik opgepakt. Ik heb net genoeg tijd om tegen mijn vriendin te zeggen: ‘Ik word opgepakt’, voordat ze mijn telefoon uit mijn handen trekken.”

Sinds die dag ga ik nog vaak terug naar de clandestiene garage om naar andere voorstellingen te kijken, met vrienden of alleen, tot het te gevaarlijk wordt om dit nummer nog te bellen, tot de acteurs moeten vluchten omdat de repressiemachine iedereen verplettert, tot ook ik vlucht.

Precies een jaar nadat ik naar de voorstelling in de garage ging kijken, sta ik in een drukke straat met een vriendin te bellen. Het onderwerp van het gesprek met mijn vriendin is bijna routine: al drie maanden lang worden dagelijks honderden, zelfs duizenden mensen gearresteerd. Vrouwen¹, arbeiders, dokters, cultuur- en mediamedewerkers, de ooit onzichtbare lgbtq+-gemeenschap, rolstoelgebruikers, werklozen, studenten en gepensioneerden — iedereen trekt de straat op om te protesteren tegen de frauduleuze verkiezingsuitslag. Iedereen wordt bruut geslagen en opgepakt — of je nu in een rolstoel zit, gezondheidsproblemen hebt, 12 jaar bent of 83. In een van de talloze betogingen kom ik een bekend gezicht tegen, een acteur van de voorstelling waar ik in de garage naar ging kijken. Het verbaast me niet dat ik hem hier zie. Ik vraag me af of hij trots op ons is — zijn publiek is gegroeid van een dertigtal mensen naar tweehonderdduizend. Nu zijn de straten van ons land het toneel geworden - geen garages meer, geen geheime voorstellingen. Wij spelen hier de hoofdrol. Ik laat niet blijken dat ik hem herken.

Halverwege mijn bittere monoloog aan mijn vriendin over hoe beu ik het regime ben, zwaait plots de deur open van de dichtstbijzijnde geparkeerde geheime wagen van de oproerpolitie. Voor ik het goed en wel besef, word ook ik opgepakt. Ik heb net genoeg tijd om tegen mijn vriendin te zeggen: ‘Ik word opgepakt’, voordat ze mijn telefoon uit mijn handen trekken. Ze brengen me ergens naartoe. Doordat mijn handen met een kabel zijn vastgebonden, kan ik me nauwelijks bewegen in de politiewagen. Door het getraliede raam van de auto herken ik de woontoren in mijn favoriete clandestiene theaterbuurt. Het voelt bijna terecht dat ze me hebben opgepakt. Alsof ik eindelijk de prijs moet betalen voor mijn clandestiene theaterbezoek. Dat ik gearresteerd ben



vanwege een telefoongesprek op straat doet er niet meer toe: mijn wereldbeeld is mijn straf in mijn eigen land.

Vier jaar later zie ik hun nieuwste autobiografische voorstelling op YouTube. Het verhaal gaat over een bekende basketbalspeelster van het nationale team die pas na haar vlucht uit het land als lesbienne naar buiten durfde te komen. De video heeft 27.465 weergaven — 915 keer meer mensen dan er ooit in die koude garage aan de Zaretskayastraat 5 zaten. Echt underground kun je het niet meer noemen: gevlucht uit hun eigen land, heeft het gezelschap nu een eigen theaterstudio in het buitenland, subsidies en een publiek dat vrij in gezellige theaterzalen naar hun werk kan komen kijken. Toch proberen ze hun ziel, die twintig jaar in het land gevangen zat, niet te verliezen: om naar een voorstelling te komen kijken, moet je een Google-formulier invullen en pas daarna ontvang je het adres waar de voorstelling plaatsvindt. Deze keer is het een slechte voorstelling. Wat ooit kunst was, is nu een uitleg geworden, aan de westerse wereld gericht. Als je een empathische kijker bent, krijg je het gevoel dat het verschrikkelijk is om in zo'n regime te leven. Als empathie niet je sterkste punt is, heeft de voorstelling weinig te bieden. Ze roept geen verdere reflectie op en mist de artistieke diepgang en subtiliteit die mij vier jaar geleden zo heeft gefascineerd. Toch rollen de tranen over mijn wangen.

Vier jaar later, in een nieuw land dat langzaam als thuis begint te voelen — met mijn nieuwe favoriete theatergarages en podia, met felle lichten en luide nagesprekken in theatercafés — begint de illusie die ik zorgvuldig heb opgebouwd om het verlies van mijn land en mijn clandestiene theatergezelschap te verzachten, af te brokkelen. Zowel de makers als wij — miljoenen mensen die in mijn land gevangen zitten of in ballingschap leven — hebben gestreefd naar vrijheid in de laatste dictatuur van Europa. Het theatergezelschap is eindelijk vrij om hun namen op de affiche te zetten, en ik ben vrij om de voorstelling vanuit mijn woonkamer te bekijken. Maar die vrijheid kost ons allebei een ballingschap zonder einddatum of toekomstperspectief. Een drang naar vrijheid heeft ons uiteengedreven over de wereld, en terwijl ik mijn televisie uitzet weet ik: ik ben enorm dankbaar en opgelucht dat ik nu in veiligheid ben, maar tegelijk zou ik er veel voor over hebben om gewoon in mijn eigen land naar het theater te kunnen gaan — zelfs als dat clandestien moet.

Illustraties: Miljan Vukićević

Alina Savitskaya studeerde kmo-management aan Karel de Grote Hogeschool. Nu zorgt ze voor de administratie van *Etcetera* en Het Bos.

- 1 Dit was de officieuze bijnaam van mijn land in de jaren 2000. Tegenwoordig klopt die waarschijnlijk niet meer, want er is weer stevige concurrentie van andere Europese dictaturen.
- 2 Er heerst een bepaald paternalisme tegenover vrouwen in het land. Vrouwen, net als kinderen, moeten beschermd worden omdat ze zelf niet zouden weten wat voor hen het beste is. 'Vrouwen in ons land zijn nog niet in staat het land te leiden door de zware last die op de schouders van de leider rust. Hoe kan een vrouw de last van de grondwet en al deze problemen dragen?', zegt de machthebber van mijn land.



viernulvier

presenteert

24-25.09	laGeste / Stereo48	Dans
	'Badke(remix)'	
27.09	Lucinda Ra / Barbara Claes	Theater
	'Katrientje'	
01-02.10	Mette Ingvarlsen	Dans
	'Delirious Night'	
10-11.10	Peter Aers	Talks, performance
	'the dreamer is the one listening to the dream'	
23.10	Nadia Beugré	Dans
	'Epique! (pour Yikakou)'	
29-30.10	Mohamed Toukabri	Dans
	'Every Body Knows What Tomorrow Brings And We All Know What Happened Yesterday'	
05.11	Ingri Fiksdal & Núria Guiu	Dans
	'MEDIUM'	
07.11	Janet Novás & Mercedes Peón	Dans, concert
	'Mercedes más eu'	
18-19.11	Eric Minh Cuong Castaing, Aloun Marchal & Marine Relinger / Shonen	Dans
	'Forme(s) de Vie'	
19.11	Sarah Vanhee / hetpaleis	Theater
	'the beach'	

in & uit De Vooruit
info & tickets
viernulvier.gent

corso

25
26

TICKETS

Driekoningenstraat 126
Antwerpen-Berchem

© Lennert Meibohm

Plato's grot en de trollenkelder



Een kus op scène veroorzaakt commotie, als acteur spelen dat je in een rolstoel zit is niet meer van deze tijd, en een berg sigarettenpeuken als decor ontaardt in een lawine aan verontwaardigde reacties. Liv Laveyne speurt naar duidelijkheid.



MAART 2024: *‘Diarree is mijn lievelingskleur’, De Grote Post, Oostende*
In De Grote Post, waar ik op dat moment nog de programmatie verzorg,
speelt de schoolvoorstelling ‘Diarree is mijn lievelingskleur’ van Theater
Artemis/Studio Julian Hetzel. Het gaat over hoe de maatschappij ons
dwingt om altijd te slagen, de ster te zijn. Hoe er geen ruimte is om te falen.
Regisseurs Jetse Batelaan en Julian Hetzel doen waar ze goed in zijn: het
publiek betrekken, waardoor de grens tussen wat gespeeld is en wat we
samen spelen flou wordt. Er is een talentenshow, een acteur met faalangst
plast (zogezegd) in zijn broek. Als daarna kak op een muur wordt gewreven
en de revolutie wordt uitgeroepen, is de zaal volledig mee in de anarchie.
Ik voel de bui (alweer) hangen.

Daags nadien krijgen we een vlammeende mail van een leerkracht. Dat ze van een cultuurcentrum kwaliteitsvol theater verwachten en geen voorstelling met pis en kak waarbij een acteur die in zijn broek plast door zijn medespelers wordt uitgelachen. Dat de voorstelling juist een kritiek was op die plaaggeesten én dat die actie het publiek juist een reactie van het publiek moest uitlokken—het was vertederend om te merken hoe de leerlingen het opnamen voor de broekplasser—heeft de leerkracht niet gezien.

Batelaan zal later, wanneer ik hem interview voor de krant over de groeiende intolerantie van het theaterpubliek, stellen: ‘Het is alsof veel mensen feit en fictie niet meer kunnen onderscheiden. Ze zien alleen het letterlijke en niet de kritische gelaagdheid.’ Hoe komt het dat we die tussenruimte niet meer zien?

DE VLOEIBARE RUIMTE

MAART 2020, *aan het begin van de coronacrisis. Bij mij thuis in Gent zorgt*
een gesprek met mijn kinderen (dan 10 en 8 jaar) voor begripsverwarring bij
het kijken naar het journaal. ‘Is het live?’, vraagt mijn zoon bij een reportage
over het aantal overlijdens ten gevolge van de pandemie. Ik ontken, want live is
wanneer het niet vooraf opgenomen is en rechtstreeks uitgezonden wordt. ‘Dus
het is wel live’, zegt mijn zoon. Voor hem is ‘gewone televisie’ kijken—namelijk
niet via een streamingplatform of uitgesteld kijken—‘live televisie’. Wat is real-
time en wat is fictionele ruimte? Wat is niet waar, maar wel waarachtig?

Er is de gekende mythe van Plato’s grot. De gevangenen (wij, mensen) zitten geketend, het hoofd vast en de blik gefixeerd op de wand van de grot. Achter hen—onzichtbaar voor hen—brandt een vuur dat schaduwen op de wand laat vallen. De buitenwereld, het daglicht, zien ze niet, alleen de vormen die ze als de werkelijkheid beschouwen. Pas wanneer de gevangenen zich van hun ketens bevrijden en naar buiten gaan, zouden ze de echte werkelijkheid kunnen zien. Kijkend voorbij de vormenwereld zouden ze de ideeënwereld zien. Voor sommigen is deze mythe een niet mis te verstane metafoor voor hoe we vandaag verblind zijn voor de echte werkelijkheid—vastgeketend aan ons smartphonescherf, scrollend op Facebook en Instagram waar de schaduwen dansen, op algoritmes die het eigen gelijk bevestigen.



Diarree is mijn lievelingskleur, Theater Artemis & Studio Julian Hetzel © Kurt van der Elst

Volgens professor Kris Rutten, coördinator van de onderzoeksgroep Cultuur & Educatie aan de UGent, gaat het al lang niet meer over de tegenstelling tussen feit en fictie. ‘Alles wordt als echt ervaren in een maatschappelijke context waarin de reële en virtuele realiteit, het analoge en digitale, geen gescheiden werelden meer zijn maar in elkaar overvloeien.’

JUNI 2025: Murad en Yaser wagen elke dag hun leven bij voedselbedeling van Gaza. ‘Het lijkt wel The Hunger Games’, zeggen ze. (VRT NWS)

Een jongen in Gaza die de beschietingen op de voedselhulpverleners met *The Hunger Games* vergelijkt. Ondertussen krijgt die andere survivalserie *Squid Game* een realiteitspin-off. Sinds *The Simpsons* Trump als president voorspelden, lijken feit en fictie steeds meer door elkaar te lopen. *Fake news, alternative facts, based on a true story*, autofictie... We zien het ook steeds meer in het theater: van Milo Rau die collectieve trauma's herensceneert over Serdi die zijn levensverhaal in jeugdinstellingen in raps giet tot Julie Cafmeyer, Verona Verbakel en Anemone Valcke of Sophie Anna Veelenturf die hun ervaringen met de *male gaze* in hun voorstellingen blootleggen.

In haar boek *Immediacy, or The Style of Too Late Capitalism*³ onderzoekt Anna Kornbluh culturele tendensen rond sociale media en streamingtelevisie. De *click, scroll & swipe*-beweging heeft volgens haar één grote gemeenschappelijke deler: *immediacy*, oftewel onmiddellijkheid.

‘Er is onderzoek gedaan naar de aandachtsspanne van een publiek bij trailers, en daaruit blijkt dat jongeren na 7 seconden gaan swipen. Theater is op dat vlak een traag medium. Het is normaal dat een medium zich tot die veranderende realiteit moet

verhouden. Hiermee zeg ik niet dat we ons gewoon maar moeten aanpassen, wel dat we ons daarvan bewust moeten zijn', zegt Mats Vandroogenbroeck, die met jeugdvoorstellingen als *Bambiraptor* of *Infinity Forever* dat spel van geven en nemen speelt.

Door die drang tot onmiddellijkheid die Kornbluh benoemt, valt echter ook de tussenruimte tussen feit en fictie — de abstractie en interpretatie — weg. Maar nog problematischer is dat met die onmiddellijkheid ook de rol van de bemiddelaar verdwijnt. Het leidt, net als op het grotere wereldtoneel, ook tot polarisatie in de theaterzaal. Dat moest ook theatermaker Maxime Dreesen helaas ondervinden. 'Er is bij jongeren een enorme kennis en een veel grotere mediageletterdheid dan bij oudere generaties, maar dat leidt niet tot dialoog.' In diens voorstelling *Countersex Education*, waarin hen een vrije seksuele beleving bepleit, kreeg hen homofobe verwijten en ook spullen naar het hoofd gegooid. De mogelijke bemiddelaar, leerkrachten of een verantwoordelijke van het theater, hadden het niet meer in de hand.

“De donkere zaal creëert onterecht het idee van een anonieme ruimte waarin je zomaar kunt trollen, zoals ook gebeurt in chatrooms of comments op internetfora.”
— *Maxime Dreesen*, theatermaker

'De donkere zaal creëert onterecht het idee van een anonieme ruimte waarin je zomaar kunt *trollen*, zoals ook gebeurt in chatrooms of comments op internetfora. We leven in een totale schermcultuur, en er wordt ook vanuit die ervaring van de realiteit naar theater gekeken, waardoor het publiek minder beseft dat er mensen van vlees en bloed op scène staan', zegt Dreesen.

EEN PAK DRAMA

VIJFDE EEUW VOOR CHRISTUS: *'De kinderen van nu houden van luxe; ze hebben slechte manieren, minachting voor autoriteit; ze tonen geen respect voor ouderen en houden van kletsen in plaats van oefening.'* (Socrates)

JULI 1982: *ergens in een tuin achteraan in een café. Een poppenkastspel voor de buurt: Roodkapje en de wolf. Alle kinderen gillen: 'Hij is daar, daar!' wanneer de wolf achter de rug van Roodkapje verschijnt. Een klein jongetje wil de hele tijd achter de kast gaan kijken. Benieuwd wat van hem geworden is: een ingenieur of een regisseur?*

Het is de kracht van de verbeelding van theater. Niets is mooier om met enige nostalgie in het publiek of als maker op scène kinderen in hun fantasie te zien opgaan. Onder de 7 jaar maken kinderen nog geen onderscheid tussen fictie en werkelijkheid, ze hebben imaginaire vriendjes, spelen hele scenario's na met hun poppen. Hun verbeelding kan op dat moment nog alle kanten op.

Wanneer Gina Beuk de kindervoorstelling *Oh Deer!* maakt, speelt ze een eenzame vrouw in een bar. De tristesse druipt ervan af. Naast haar ligt een berg peuken. Ze rochelt zo overtuigend dat het zelfs de meest verstokte roker de goesting in een sigaret ontnemt. Toch blijkt het beeld genoeg voor een kwade post in een Facebook-groep van leerkrachten, waarin gesteld wordt ‘dat deze makers niet weten voor wie ze maken’. ‘Ik had daar nochtans ook goed over nagedacht, bewust zelfs voor de extreme uitvergroting gekozen. We hadden ook een lesmap gemaakt waarin we de kinderen op zoek laten gaan naar de gevoelens van het personage en het beeld dat daarmee gevormd wordt.’

“Het tragische is dat we als theatermakers zowel vanuit woke als uit anti-woke hoek onder vuur komen te liggen. Dit is toch niet de strijd die we willen leveren, terwijl het echte fascisme om de hoek loert en het vrije denken bedreigt?”
—*Jetse Batelaan*, theatermaker

Maar juist in het ver-beelden schort er iets. Tussen realiteit en fictie staat de metafoor, of de symboliek, maar die wordt niet meer gezien: een hoop sigaretten is gewoon een hoop sigaretten en geen symbool voor vereenzaming en depressie. Volgens Beuk maakten kinderen wel die klik, maar waren het juist de leerkrachten die er moeite mee hadden.

‘Alles wat te suggestief of beeldend is, ligt tegenwoordig moeilijk. We merken het ook bij onze schoolvoorstellingen: abstracte dans en niet-talige voorstellingen zijn het minst populair bij leerkrachten, juist omdat die voorstellingen minder eenduidig zijn’, zegt Els De Bodt, directeur van het Antwerpse jeugdtheater hetpaleis. ‘In de scholen is er ook een generatiewissel bezig van jonge leerkrachten die weinig vertrouwd zijn met het medium theater, zowel wat betreft het ‘lezen’ van een voorstelling als de pure theateretiquette.’ Want wat de theatermakers nog het meest irriteert, zijn de leerkrachten die tijdens de voorstellingen zelf op hun gsm bezig zijn. *Practice what you preach* dus.

Hetpaleis ontwikkelt nu in overleg met onderwijsinstellingen een toolbox. Onder de naam ‘Een pak drama’ willen ze opnieuw een gebruiksaanwijzing maken voor hoe je naar theater kijkt—in eerste instantie voor het lager onderwijs, later ook voor het middelbaar. ‘Wat is theater? Hoe kijk je daarnaar en wat komt daarbij kijken?’, zegt De Bodt. ‘En dat gaat van naar het toilet gaan vóór de voorstelling, tot weten wanneer je luidop kunt reageren op wat er op het toneel gebeurt.’

‘Ook de betekenis van symbolen en theatercodes is aan verandering onderhevig, en dus onderwerp voor een onderhandeling van een gesprek. Deze dialoog zullen we onvermijdelijk ook met jongeren moeten voeren. Daarenboven leven we in een meer-voudige samenleving en geven jongeren meerduidige betekenissen aan fictie’, vindt Rutten. ‘In de jaren 1990 werd in de kunsten gedweept met drugsgebruik, depressie en zelfmoord. Het idee gold dat goede kunst bijna een disruptieve, deconstructieve



kracht moest bezitten, en dat is nu veranderd. Een sigaret op scène was toen een teken van rebellie.’

‘De jonge generatie is nu juist heel afkerig van middelengebruik en leeft erg in een gezondheidsmodus. Daardoor kan een sigaret plots als choquerend worden ervaren. De jeugd hecht veel meer waarde aan zelfzorg en je goed in je vel voelen’, zegt Vandroogenbroeck.

ROLSTOEL OP SCÈNE

JULI 2019: Vlaams theatergezelschap trapt op Britse tenen: een personage met een beperking spelen is not done (De Morgen)

Wanneer het Vlaamse jeugdtheatergezelschap Studio Orka gevraagd wordt om in Groot-Brittannië *Craquelé* (Engelse titel: *Tuesday*) te spelen, loopt het bijna fout. Actrice Ilse De Koe speelt er een personage dat in een rolstoel zit, maar ze heeft zelf geen beperking. *Not done*, volgens de organisatie: je kunt als *abled* persoon geen *disabled* persoon spelen. Studio Orka kan de kritiek echter verhaaltechnisch omzeilen door de fictie expliciet te maken: het personage van Ilse De Koe krijgt in het stuk een ongeluk en belandt daarna pas in een rolstoel. Omdat Ilse De Koe een rol speelt van een *abled* persoon die *disabled* wordt, kan het door de beugel. Had ze meteen in de rolstoel gezeten, dan had het niet gekund omdat dan niet duidelijk zou zijn geweest dat het louter fictie was.

Wanneer wordt fictie te ongemakkelijk en weegt de realiteit door? Het is algemeen aanvaard dat witte acteurs geen zwart personage meer mogen spelen en dat *disabled* personages liefst door *disabled* acteurs worden gespeeld. In de Hollywood-filmindustrie komt steeds meer weerstand tegen het feit dat queer personages door *straight* acteurs worden gespeeld. Een broodnodige inhaalbeweging op het vlak van representatie, of een teken aan de wand dat fictie gewantwoord wordt? De Bodt begrijpt het, maar worstelt er ook mee: 'In hoeverre laat je nog fictie toe? Wordt het straks ook een probleem als mannen vrouwen vertolken, of vice versa? Straks zijn we terug bij het theater van Shakespeare, waar alleen mannen mochten spelen en dus ook de vrouwenrollen op zich namen. Je moet als speler en als maker nog wel de vrijheid kunnen hebben om te kiezen wie je op scène zet.'

“Als er nu kritiek komt in de trant van
‘we kunnen bepaalde personages
niet meer spelen terwijl het toch allemaal fictie is’,
dan komt die kritiek toch vooral van
oudere witte mannen van rond de 50.”
—Mats Vandroogenbroeck, theatermaker

Is het theater een vrijplaats waarin we mogen en kunnen zijn en kunnen afwijken en anders zijn, of zijn er toch grenzen aan de fictie? Volgens Vandroogenbroeck moeten we de discussie rond fictie en representatie ontkoppelen. 'Het gaat over het inclusiever maken van een veld dat nog altijd erg wit en Nederlandstalig is. Het gaat niet over het onderscheid maken tussen echt en niet echt, realiteit en fictie. Als het gaat over iemand spelen die in een rolstoel zit, dan gaat het over dat je de plek inneemt van iemand die weinig kansen krijgt om op scène te staan en een groep die ondergerepresenteerd is.'

'Als er nu kritiek komt in de trant van 'we kunnen bepaalde personages niet meer spelen terwijl het toch allemaal fictie is', dan komt die kritiek toch vooral van oudere witte mannen van rond de 50. Dan denk ik: nee, er worden gewoon andere vragen gesteld aan fictie, ook binnen het theater, en daar moeten ook intelligente antwoorden op komen. Natuurlijk hoop je op een soort van utopie waarin iedereen ooit gelijke kansen krijgt, zodat je kunt zeggen dat iedereen om het even wie kan spelen, wit of zwart, *abled* of *disabled*. Maar zelfs daarmee kun je de historiek nog niet wegvegen.' 'In ons afstudeerproject aan het KASK, *Through the Looking-Glass*, speelden we heel uitvergroot. Timo (Sterckx) baseerde zich een beetje op het spel van Jack Sparrow (*Pirates of the Caribbean*) en mijn personage op dat van Brad Pitt in *12 Monkeys*. Het was Frederik Le roy, ons opleidingshoofd, die me zei dat die referenties gebaseerd zijn op mensen die psychisch instabiel zijn en bepaalde tics hebben. Ik zeg niet dat ik die rol niet meer zo zou spelen, maar ik vind het wel belangrijk me ervan bewust te zijn.'

In tegenstelling tot bij Studio Orka zag Jetse Batelaan een remake van zijn voorstelling *Het geheven vingertje* uiteindelijk niet doorgaan. 'In deze voorstelling speelt een *abled* persoon iemand met een beperking, maar dat kon in Duitsland niet door de



beugel. De voorstelling draait er juist om dat de spelers archetypes moesten zijn van het belerende witte bastion waar de afwijking van de norm niet hoort. Het tragische is dat we als theatermakers zowel vanuit woke als uit anti-woke hoek onder vuur komen te liggen. Dit is toch niet de strijd die we willen leveren, terwijl het echte fascisme om de hoek loert en het vrije denken bedreigt?

Dat ook de theaterwereld steeds meer op tegenstellingen botst, is iets wat De Bodd herkent. 'Een van onze lesgevers in de jongerenateliers kleedt zich vaak als drag en vroeg of hij ook in drag mocht lesgeven. Dan kom ik die repetitieruimte in en bedenk ik hoe bijzonder inclusief de wereld geworden is. Maar dan ga ik naar beneden naar de theaterzaal en daar wordt al een aanstoot genomen met een kus op scène. De wereld staat op haar kop en mijn hoofd tolt ervan.'

DE THEATERKUS

MAART 1998: Zangeres en actrice Sanne Van Neygen weigert de prins te kussen in de musical 'Sneeuwwitje'.

Ik herinner me nog hoe we destijds lacherig deden over dat voorval. We bestempelden haar als een vrome non, een conservatieve seut die blijkbaar het verschil niet kende tussen een echte kus en een theaterkus. Inmiddels, sinds *MeToo*, zijn we ons er steeds meer van bewust dat feit en fictie op het podium niet altijd netjes van elkaar te scheiden zijn. Dat kussen—en vooral gekust worden—om instemming vraagt.



Countersex Education, Maxime Dreesen © Sean Van Echelpoel

Zelfs in een fantasiewereld. Vandaag de dag ligt zelfs de nieuwste *Sneeuwwitje*-attractie in Disneyland in Californië onder vuur, omdat *Sneeuwwitje*, die *gespiket* is, geen consent kan geven voor de kus van de prins. Eerder werd diezelfde attractie al aangepast omdat de heks 'te eng' zou zijn.

Toen Simon De Vos in 2013 een jongerenversie van de klassieker *Romeo & Julia* regisseerde, zorgden een theaterkus en wat onschuldig naakt voor vrolijk gejoel vanuit de zaal. Niet uitzonderlijk, gezien de leeftijd en opspelende puberhormonen van het publiek. Maar de toon is gekeerd. Het kantelpunt is volgens De Bodt de coronaperiode geweest. 'Jongeren waren twee jaar lang verstoken van theater, van cultuur. Ik dacht dat na de lockdown het publiek weer blij zou zijn en zich bevrijd zou voelen in het theater, maar de reacties waren gesloten, afwijzend en conservatief. Toen we in 2023 de voorstelling *1984* brachten, waarin twee actrices suggereerden een relatie te hebben, merkten we dat het publiek volledig anders reageerde. Waar eerder wat geygniffel zou te horen zijn, verlieten leerlingen en sommige leerkrachten nu gewoon de zaal.'

MAART 2022: *'Leerlingen gooiden kauwgum of de rekwisieten op scène naar mij, ik werd als queer uitgescholden. De leerkrachten kropen in een hoekje of dreigden met straf.'* (Maxime Dreesen over 'Countersex Education')

MAART 2025: *De Raad voor Cultuur in Nederland stelt een commissie aan om de artistieke vrijheid en veiligheid van makers te waarborgen.*

Els De Bodt: ‘Er heerst een dubbele moraal. Sociale media en het internet staan bol van seksueel getinte beelden. Jongeren hebben eenvoudig toegang tot expliciete—vaak vrouwonvriendelijke en cliché—pornografie. En toch is het een kus of een streepje bloot op scène dat de meeste commotie oproept. Als we jongeren vragen naar de reden, geven ze aan dat ze alleen willen zien waar ze zelf voor kiezen. En dat geldt lang niet alleen voor jongeren met een moslimachtergrond. In de voorstelling *Oh Deer!* kruipt acteur Bavo Buys in een boxershort over het publiek. Ik heb acht klachten gekregen van leerkrachten, die meldden dat leerlingen aanstoot namen aan het feit dat een acteur in zijn ondergoed op het podium stond. Ik kon mijn oren niet geloven. Diezelfde kinderen gaan in de zomer toch ook naar het strand?’

“Door de invloed van MeToo is de dynamiek veranderd. Het idee is: als iemand over mijn grens gaat, dan moet die weg. Terwijl de reflex evengoed zou kunnen zijn dat ik wegga. Maar die onderhandelingsruimte lijkt verdwenen.”
—Gina Beuk, theatermaker

‘In een veranderende multiculturele samenleving is het logisch dat we nadenken over naaktheid op scène—zeker in het kader van schoolvoorstellingen. Maar om nu een boxershort te gaan censureren, dat gaat écht te ver. Dit seizoen maakt Sarah Vanhee bij hetpaleis een voorstelling rond seksualiteitsbeleving. We hebben beslist dat we die voorstelling alleen aanbieden in combinatie met workshops om voldoende duiding te geven.’

‘Fictie biedt kinderen de ruimte om veilig het ongemak te onderzoeken. Maar we lijken het vermogen kwijt om het ongemak aan te gaan’, zegt Beuk, die een voorstelling zal maken over de angst voor verbeelding. Want net zoals de tussenruimte tussen feit en fictie steeds meer flou wordt, is met de *immediacy* ook de bemiddelingsruimte verdwenen. ‘We leven in een samenleving die tegelijk grenzeloos lijkt, maar tegelijkertijd ook strak in grenzen denkt. Door de invloed van *MeToo* is de dynamiek veranderd. Het idee is: als iemand over mijn grens gaat, dan moet die weg. Terwijl de reflex evengoed zou kunnen zijn dat ik wegga. Maar die onderhandelingsruimte lijkt verdwenen. Er is geen ruimte meer om het met elkaar oneens te zijn, *to agree to disagree*.’

DE KRACHT VAN VERHALEN

1988: ‘Myths are public dreams, dreams are private myths.’ (Joseph Campbell, ‘The Power of Myth’)

In *De crisis van het narratieve*² heeft filosoof Byung-Chul Han het over het verlies van de grote verhalen. Door het internet, sociale media en livestreams is de manier waarop we de afgelopen twee decennia fictie tot ons opnemen volledig getransformeerd.

‘We zitten in een momentum dat misschien even groot is als de boekdrukkunst dat was, maar in de discussies die we voeren in het theater zien we deze globale bewegingen over het hoofd’, vindt Vandroogenbroeck. ‘Het verhaal als cultureel fenomeen is compleet verbrokken. Alles draait nu rond storytelling als commerciële zelfpromotie. De overfocus op het narratief is het echte narratief — het verhaal zoals vroeger gedefinieerd — volledig aan het eroderen.’ De universele mythes zijn persoonlijke mythes geworden die verkocht worden als waarheid. En ondertussen overstijgt de realiteit de fictie. Misschien ligt daarin de kracht van het theater?

De Bodt ziet juist een hernieuwde behoefte aan verhalen. ‘We hebben een hele periode achter de rug waarin er vooral vraag was naar niet-talige theatervoorstellingen. Die voorkeur werd vaak verdedigd met het argument van toegankelijkheid. Maar het tij lijkt te keren. Er is opnieuw meer interesse in teksttheater. In tegenstelling tot niet-verbaal theater, dat vaak meer ruimte laat voor interpretatie, verlangen mensen naar houvast. Dat heeft ongetwijfeld te maken met de tijd waarin we leven. In onzekere tijden kiezen we vaker voor wat leesbaar is — en dat is precies wat een goed verteld verhaal kan bieden.’

Volgens Vandroogenbroeck zit daar ook een ethisch aspect aan. ‘In de jaren 1990 zat het experiment in het theater in de deconstructie of het ging over het theater zelf. Misschien omdat er na de crisis van de jaren 1980 nog een optimistisch geloof was dat we op weg waren naar een kosmopolitische samenleving. Dat geloof is intussen gebarsten. Vandaag stellen we ons grote ethische, politieke en morele vragen. Het is logisch dat de kunsten, als laboratorium van de samenleving, deze thema’s steeds prominenter aan bod laten komen.’

‘Ik word soms wat wrevelig als ik Michiel Vandevelde in *rekto:verso*³ lees, waarin hij zegt dat veel jong werk ‘kamertoneel’ is en dat dat een achteruitgang is van het experimentele werk van vroeger. Het impliceert dat wie met fictie, met personages en klassieke vormen van identificatie werkt, per definitie minder experimenteel of politiek zou zijn. Terwijl juist het spelen van een rol, je identificeren met een ander in plaats van uitsluitend met jezelf niet alleen een krachtige artistieke maar ook maatschappelijke daad is. Fictie is geen vlucht, maar een manier om met de werkelijkheid om te gaan.’

Liv Laveyne werkt rond kennis en reflectie voor Circuscentrum en is lid van de Grote Redactie van *Etcetera*. Ze is ook als journalist actief voor *De Standaard*.

- 1 Kornbluh, A. (2024). *Immediacy: Or The Style of Too Late Capitalism*. Verso.
- 2 Han, B.-C. (2024). *De crisis van het narratieve*. Ten Have.
- 3 Vandevelde, M. *Programmatorenpraktijken #5: De conservatieve wending* (2025), *rektoverso*.be

4,3,
2,1,

OPENINGSFEEST
13 SEPTEMBER '25
DEURNELEITJE MORTSEL



rif.be

Flanders
State of the Art

Bozar



Violin Phase, MoVA © Max Vastdal

Performances
in '25-'26

Anne Teresa De Keersmaeker, Calixto
Neto, nasa4nasa, en veel meer.

Info & tickets: bozar.be

.be

loterie
nationale
loterij



BNP PARIBAS
FORTIS



Funded by the
European Union
NextGenerationEU

FC BERGMAN
ROSIE SOMMERS
BENJAMIN ABEL MEIRHAEGHE
KATELIJNE DAMEN
MAARTEN VAN CAUWENBERGHE
OLYMPIQUE DRAMATIQUE
BRODER
MAYA DHONDT
TONI JODAR
FUMIYO IKEDA
WOUTER DELTOUR
PIERRE BOKMA
KATRIJN FRIANT
TINY BERTELS
COURTNEY MAY ROBERTSON
SOPHIA RODRIGUEZ
CHARLY ANGE FOGAROLI
SIMON VAN SCHUYLENBERGH
NATHAN FELIX RIVOT

TONSEL
HUIS

LANDER GYSELINCK
LASSEINDRA NINJA
GUILLEM JIMÉNEZ
ALPHONSE EKLOU UWANTEGE
MARIO BARRANTES ESPINOZA
EMIEL VANDENBERGHE
PATRIC EDUARDO
MICHELE RIZZO
MABEL OLEA
IKER KARRERA
JEREMY NEDD
SUZE MILIUS
CHERISH MENZO
PATRICIA KARGBO
HELEEN VAN HAEGENBORGH
STEFAN JAKIELA
SARA DE ROO
JANNEKE REMMERS
RODRIGO BATISTA
THOMAS VERSTRAETEN

Vill. Koen Rooftoof, Orgelstraat 7, 2000 Antwerpen / Tonselhuis werkt met subsidies van de stad Antwerpen en de Vlaamse overheid.
Grafisch ontwerp: Bureau BoesBery

StadsAntwerpen

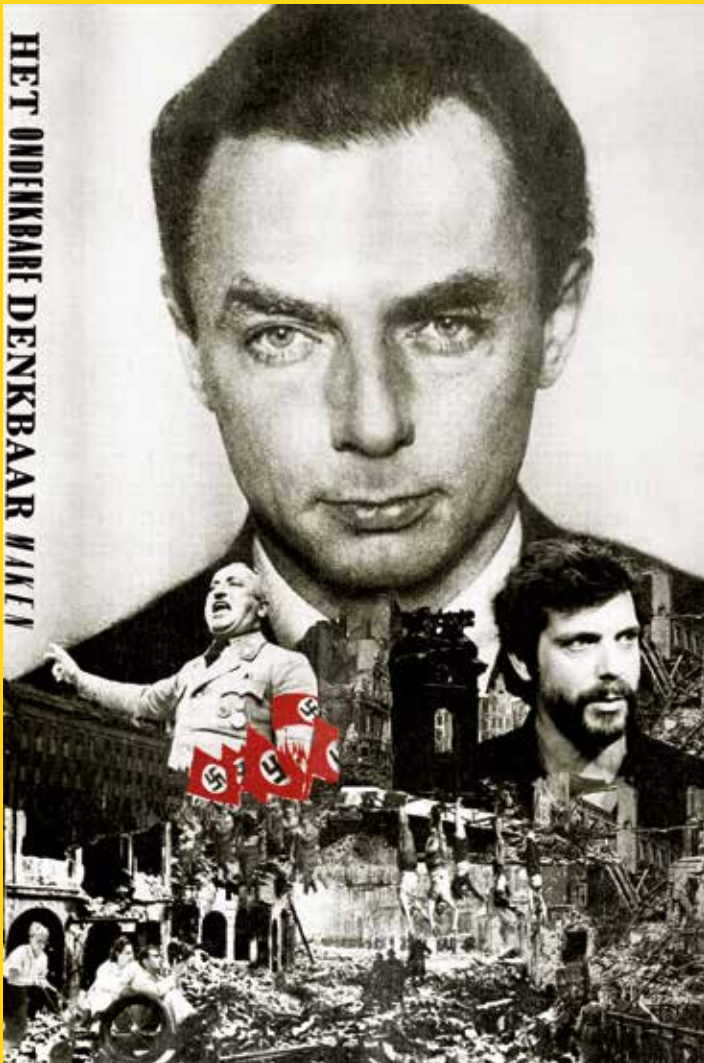
Vlaanderen

GVA

Huis

Wanneer wordt fictie noodzakelijk om over de werkelijkheid te spreken?

Op de brandende puinhopen van de Tweede Wereldoorlog werd fictie geschreven. In parlementen, op Facebook en op Fox News wordt fictie geschreven. Fictie is overal, en vooral: fictie is macht. Iets wat fascisten —toen en nu— beter dan wie dan ook begrepen, schrijft Alexander Deprez.



Sinds ik voor schrijver word aangezien, is me al enkele keren gevraagd wat mijn verhouding tot fictie is. Meestal antwoord ik dat ik al genoeg gelogen heb. Ik groeide op tussen de leugens. Mensen logen tegen mij en ik tegen hen, tot niemand nog de fictie van de realiteit kon onderscheiden. Ik loog om mijn verhalen aan te dikken. Ik loog om mijn thuissituatie te verbergen. Ik loog zodat ik kon blijven drinken. Ik loog om mijn identiteit te creëren. Toen mijn vrouw me bijna twee jaar geleden vroeg wie ik nu echt wilde zijn, donderde de hele façade naar beneden. We beloofden elkaar altijd de waarheid te zeggen en sindsdien kan ik de zware last van het creëren van fictie naast me neerleggen. Maar aan fictie kan niemand ontsnappen.

“Ik loog om mijn identiteit te creëren.
Toen mijn vrouw me bijna twee jaar geleden
vroeg wie ik nu echt wilde zijn, donderde
de hele façade naar beneden.”

Vanochtend las ik in de ochtendzon het dagboek van Erich Kästner, *Nota bene '45*. In 1933 werden de boeken van deze Duitse auteur, samen met het werk van talloze anderen, in het vuur geworpen. Maar dat weerhield hem er niet van in Berlijn te blijven. Wat Kästner gedurende de laatste maanden van de Tweede Wereldoorlog neerschrijft, is hallucinant. Het Derde Rijk is op dat moment hopeloos verloren. Het Italiaanse front zakt in elkaar en Mussolini's lichaam wordt letterlijk tot moes gestampt door kwade burgers op de Piazzale Loreto in Milaan, waarna het aan de benen wordt opgehangen als trofee. De Amerikanen en de Britten veroveren in snel tempo talloze Duitse steden. De Sovjettroepen staan aan de poorten van Berlijn. Overal heerst chaos, dood en verderf. De Duitsers hebben aan alles tekort, ook aan brandstof, wapentuig, munitie en bekwame manschappen. Kinderen en bejaarden worden als kanonnenvoer ingezet. De steden liggen in puin. Ontelbare mensen slaan op de vlucht voor het geweld. Op de radio schreeuwt minister van Propaganda Goebbels dat de eindzege nabij is. Wie de waarheid durft te verkondigen, wordt als landverrader opgeknoopt aan een boom of een lantaarnpaal. Kästner reist heimelijk mee met een bevriende filmmaker en zijn filmploeg om uit Berlijn te ontsnappen. In opdracht van het ministerie van Propaganda worden twee filmploegen eropuit gestuurd om twee Duitse films te maken. 'Aangezien de Duitse eindoverwinning vaststond, moesten er Duitse films worden gemaakt.' Fictie wordt ingezet in een hopeloze poging om een realiteit tot stand te brengen.

In 2020 bepleitte Ramsey Nasr dat de overheid meer roman- en scenarioschrijvers zou moeten betrekken bij het beleid. Zij zouden het gewend zijn om 'ondenkbare scenario's denkbaar te maken' door de fictie die ze schrijven. Nasr had alleen over het hoofd gezien dat de schrijvers de wereld waarin we leven reeds domineren. Deze schrijvers schrijven niet alleen theaterstukken, films of romans.

Ze schrijven vanuit advertentiebureaus, overheidsgebouwen en achterkamers.

Ze schrijven wat we eten.

Ze schrijven wat we denken.

Ze schrijven wat we doen.

Ze schrijven onze gewoonten en tradities.

Ze schrijven je onzeker en bieden je een oplossing.
Ze schrijven grenzen tussen landen.
Ze schrijven de Nobelprijs voor de Vrede aan oorlogsmisdadigers.
Ze schrijven zij die de status quo verdedigen tot helden van de vrijheid.
Ze schrijven misbruikers in onze kranten, op onze podia en praatprogramma's.
Ze schrijven uitbuiters tot pioniers.
Ze schrijven 'democratie' onder de groep miljardairs en miljonairs die onze maatschappij inrichten.
Ze schrijven het land met de grootste gevangenispopulatie tot de vertegenwoordiger van het vrije Westen.
Ze schrijven CEO's van oliebedrijven tot voorzitters van de klimaattoppen.
Ze schrijven zelfverdediging onder genocide.
Ze schrijven slachtoffers tot daders waardoor zij fictie moeten gebruiken om over de werkelijkheid te spreken zodat ze geen rechtszaak voor laster en eeroof aan hun been krijgen.
Ze schrijven een rechtssysteem waarin het merendeel van de slachtoffers van grensoverschrijdend gedrag en seksueel geweld kansloos zijn en noemen het de rechtsstaat.
Ze schrijven dat geld waarde heeft, ook al kunnen we het niet eten, kunnen we het niet drinken, kunnen we er niet onder schuilen, kunnen we het niet planten.
Ze schrijven dat alles een prijs heeft en dat deze aarde onuitputbaar is.
Ze schrijven dat wat ons vreemd is onze vijand is.
Ze schrijven dat we elkaar moeten wantrouwen.
Ze schrijven dat ze het beste met ons voorhebben.
Ze schrijven dat het altijd zo geweest is.
En de dichter zelf schrijft nog snel enkele ongepaste berichten naar veel te jonge vrouwen vooraleer hij opnieuw op het voetstuk van de morele feministische held gehesen wordt.

Lezen over nazi-Duitsland heeft me altijd gefascineerd. Fascisme kun je zien als kapitalisme op steroïden. Het floreert wanneer de tegenstellingen die het kapitalisme onvermijdelijk voortbrengt, een hoogtepunt bereiken. Wanneer de kloof tussen zij die hebben en zij die niets hebben het grootst wordt. Wanneer de mensen hun geloof in de liberale democratie verliezen. Wanneer alles ineens stort, schrijven ze het fascisme als een *deus ex machina* om de gevestigde orde te beschermen tegen sociale onrust.

Toen de NSDAP begin jaren 1930 op instorten stond, schoten grote Duitse industriëlen zoals Krupp en IG Farben met enkele miljoenen te hulp. Adolf Hitler keek naar de Verenigde Staten van Amerika om de toekomst van zijn Duitsland te inspireren. Voor de kolonisering en germanisering van Oost-Europa haalde hij de mosterd bij de kolonisering en genocide op de inheemse Amerikanen. Hoe waren de Amerikaanse kolonisten erin geslaagd om de inheemse bevolking uit te roeien en zich dan tot voorvechters van vrijheid en vrede te kronen?

Fascisten doen wat liberalen zouden willen doen zonder dat ze het gevoel hebben dat ze zich moeten verbergen achter westerse liberale *catchphrases* als 'mensenrechten, democratie en vrijheid'. Fascisten zijn wilde schrijvers. Ze schrijven met de harde hand. Wanneer fascisten aan de macht komen, verbieden ze vakbonden, vermoorden ze communisten, socialisten en anderen die de sociale strijd voeren in de straten, gevangnissen en concentratiekampen en voorzien ze goedkope arbeidskrachten aan het grootkapitaal. Bedrijven

als BMW, Audi, Mercedes-Benz, Ford, Opel, ExxonMobil, Carl Zeiss AG, Siemens en meer maakten met plezier gebruik van de slavenarbeid door de gevangenen uit Auschwitz en andere concentratiekampen. IG Farben—en daarmee het onder meer in Antwerpen gevestigde chemiebedrijf BASF, dat deel uitmaakte van het concern—voorzagen de gaskamers van Zyklon B, die ze door dwangarbeiders lieten produceren. Wanneer Isabel Albers van *De Tijd* nogmaals in *De afspraak* komt verklaren dat BASF kreunt onder de hoge kosten, weet dan dat de kosten nooit laag genoeg zullen zijn. Maar wat is de prijs van een mensenleven dan ook?

“Fascisme kun je zien als
kapitalisme op steroïden.”

Opnieuw zijn bedrijven als Siemens, Ford en ExxonMobil betrokken bij een genocide, ditmaal in Palestina. Fascisten schrijven woorden uit gebruik in de Verenigde Staten en boeken uit bibliotheken in Ninove. Ze schrijven gigantische boskap voor snelwegen door het Amazonewoud naar een toekomstige klimaatop in Argentinië.

Wanneer wordt fictie noodzakelijk om over de werkelijkheid te spreken? Zij met macht wenden fictie aan om hun macht te behouden. Zij zonder macht doen het om zichzelf tegen macht te beschermen.

Wanneer de tegenstellingen toenemen, wanneer de verhaallijnen in bochten gewrongen worden die de logica tarten, wanneer er een deus ex machina te veel wordt geschreven, haakt de lezer af, slaat het boek dicht en gaat de straat op. Daar waar de werkelijkheid huist. Waar echte mensen leven. Mensen zoals zij. En als ze met genoeg zijn, kunnen ze collectief schrijver worden, iets waar de huidige schrijvers doodsbang voor zijn.

Kästner slaat de krant open aan het raam in het huis dat binnen enkele weken in vlammen zal opgaan, nadat Berlijn zal daveren onder Britse en Amerikaanse bommen.

‘We treden aan voor de storm. Storm—storm—storm luiden de klokken van toren tot toren!’ schreeuwt nazipoliticus Robert Ley in straten van puin. Wanneer hij voor de storm aantreedt, moet een radiowagen naast hem rijden en het klokgelui vanaf oude langspeelplaten tot klinken brengen. Want de klokken liggen tussen de brokstukken. En er staan geen torens meer recht.

Collage: Alexander Deprez

Alexander Deprez is fotograaf, film- en theatermaker, auteur en de helft van muziekduo Sasha le Fou en Tippi Parade. In 2024 maakte hij de satirische voorstelling *Edelweiss piraten* en dit jaar verscheen zijn debuutroman *Prins Albert* bij EPO.

Pleidooi voor de vierde wand

Van Aristoteles tot TikTok: de grenzen tussen speler en kijker, tussen fictie en realiteit, tussen waarheid en geloofwaardigheid zijn — zeker in de afgelopen drie eeuwen — vaak hertekend. Het idee van de vierde wand luidde de start van het moderne theater in, vertelt Karlijn Sileghem. Ze vraagt zich af welke rol die vierde wand nog kan spelen in een wereld die steeds fragmentarischer wordt.



Memento Park, Thomas Bellinck © Stef Stessel

We weten dat kunst enerzijds een spiegel van de samenleving is en anderzijds een baanbrekende functie heeft. Kunstenaars openen de ogen, houden een spiegel voor, ze brengen via hun platform reflectie, inzicht in onszelf en de ander. Empathie speelt daar een grote rol in. In *Over liefde en kwaad* belicht Hannah Arendt het idee dat waar empathie ophoudt barbaar begint. Het kan dus niet anders dan dat de dialoog tussen de samenleving en haar kunstenaars in vraag wordt gesteld. Want kunst werkt, in haar weergave van de innerlijke en uiterlijke wereld, normatief. Deze taal van de innerlijke en uiterlijke wereld, die iedereen zou moeten leren spreken, ligt de laatste jaren jammer genoeg als een vraagstuk op tafel. ‘Wat moeten we ermee?’, stelt de politiek — ‘Dan weg ermee. Weg uit het onderwijs, weg uit de samenleving, weg uit onze gedachten.’ Halverwege de zeventiende eeuw maakte men juist de omgekeerde beweging door het theater en zijn spelers te professionaliseren.

“De vierde wand is meer dan een techniekje — het is ook een filosofisch fenomeen dat doet nadenken over de verhouding tussen fictie en realiteit, acteur en toeschouwer, het ik en de ander.”

Rudi Laermans — socioloog, dramaturg, schrijver en filosoof — schrijft in *De Witte Raaf*¹ dat de *Poëtica* van Aristoteles eeuwenlang als leidraad gold voor wat goed theater impliceerde. Aristoteles stelde dat een tekst geloofwaardig moest zijn en niet de acteurs of de encenering. Vooral de dramatische dichtkunst en de structuur werden tot dan toe als het belangrijkste beschouwd. Maar toen Abbé d’Aubignac in zijn *La Pratique du Théâtre* (1604-1676) halverwege de zeventiende eeuw als eerste het waarheidsmoment van de opvoering of tekstzegging in beeld bracht, ontstond voorzichtig een andere speelstijl. Hij hielp het theater als een serieuze kunstvorm gezien te worden. Om daarin te slagen werd de spelers gevraagd te doen alsof de kijker er niet was. We spreken hier over een eerste, nog summiere formulering van een moderne theateropvatting. We zien de krijtlijnen van wat we nu verstaan als ‘de vierde wand’.

De vierde wand, een symbolische scheidingslijn — een denkbeeldige muur die het podium in het theater scheidt van het publiek. Het is een conventie van zien doen en doen zien waarbij het publiek waarneemt zonder invloed uit te oefenen en de speler zich niet tot de toeschouwer richt. Maar de vierde wand is meer dan een techniekje — het is ook een filosofisch fenomeen dat doet nadenken over de verhouding tussen fictie en realiteit, tussen acteur en toeschouwer, tussen het ik en de ander. Men kan het zien als het venster dat communicatie mogelijk maakt.

DUBBELE ONTKENNING

De Franse verlichtingsfilosoof Denis Diderot (1713-1784) beschreef de vierde wand voor het eerst in zijn *Discours sur la poésie dramatique* (1758): ‘Denk niet meer aan de toeschouwer, doe alsof hij niet eens bestaat. Beeld je in dat er, op de rand van de scène, een hoge muur staat die je van de parterre scheidt. Doe alsof het doek nooit opging.’ De acteur die ontkent geobserveerd te worden, en de toeschouwer die zijn observeren

ontkent ziet, als opvatting over wat theater moet zijn. Deze ontkenning verlangt ernaar als levensecht te worden waargenomen. Diderots pleidooi voor geloofwaardige verbeelding was vernieuwend in de gangbare theaterpraktijk van zijn tijd, waarin het publiek frequent en direct werd aangesproken.

“Bij makers als STAN ontstaat een realistische benadering juist omdat de speelstijl ontdaan is van alle truken van het theaterspel.”

Toen in de negentiende eeuw het realisme en het naturalisme hun intrede deden, werd de gedachte van Aubignac vertaald naar het concept van de vierde wand. Het realisme/naturalisme vond zijn noodzaak in een reactie op de romantiek. In de naturalistische aanpak werden lelijkheid en negatieve gevoelens gemeden noch verbloemd; ook deze behoorden volgens de naturalisten tot ingrediënten van het echte leven. Melodrama werd vervangen door psychologisch drama. Regisseur Konstantin Stanislavski (1863-1938) verfijnde de illusie van echtheid. Hij vroeg de acteurs emotionele herinneringen die ze buiten de fictie van het toneel kenden als bron te zien van sterke gevoelens waaruit ze konden putten wanneer hun personage op het toneel een vergelijkbare emotie ervaarde.

De opkomst van wetenschap, biologie en psychologie—met onder anderen Freud die zich op het onbewuste en de innerlijke conflicten van het individu richtte—veranderde de manier waarop kunst, en dus ook theater, werd benaderd. Bovendien maakte de secularisatie opgang: God en religieuze zekerheden werden steeds sterker in twijfel getrokken, en de mens nam stilaan de verantwoordelijkheid voor zichzelf op. De donkere zaal versterkte dat effect: een blik op het innerlijk van de ander. De vierde wand sloot zich langzaam tot een gesprek met de eigen zielenroerselen, waar God buiten stond.

In de twintigste eeuw verzette Bertolt Brecht (1898-1956) zich tegen deze illusoire intimiteit. Hij wilde geen medeleven, maar inzicht—geen identificatie, maar distantie. Door het inzetten van het *Verfremdungseffekt* brak hij met de traditie van de vierde wand. Hij moedigde het publiek aan tot reflectie en maatschappelijk bewustzijn.

HOMO LUDENS

In het hedendaagse theater is de verhouding tot de vierde wand fundamenteel doorbroken. Makers als Luk Perceval, het collectief STAN, de Roovers, DE HOE, Lazarus enzovoort zoeken voortdurend naar nieuwe vormen van nabijheid en distantie. Door samen of juist niet samen te vallen met het personage, het publiek rechtstreeks aan te spreken of via een omweg, enzovoort. De vierde wand wordt gangbaar doorbroken en toch wordt de inleving dieper onderzocht. Perceval begint de repetitieperiode met reeds gekende tekst, zodat het geheugen de tekst niet meer als tekst gaat behandelen, maar als een vorm van ervaren. De tekst vloeit voort uit een staat van zijn die samenvalt met de eigen staat van zijn en zich niet in nabootsing verliest.



Bij STAN wordt de fictie doorweven met het persoonlijke. De acteur verdwijnt niet in de contouren van een personage, maar blijft als individu zichtbaar. Het ik verdwijnt niet ten dienste van het verhaal. De spelers staan *als individu* ten dienste van het verhaal. Een realistische benadering ontstaat hier juist omdat de speelstijl ontdaan is van alle truken van het theaterspel.

In Thomas Bellincks *Memento Park* (2016) worden de toeschouwers verwelkomd door de spelers zelf, die hun rol als gastheer combineren met het performatieve. Door het gebruik van oortjes waarin ze live-audio van echte interviews naspreken, worden de spelers geconfronteerd met de filter van het eigen denken, die spelers meer stuurt dan we vermoeden. De vierde wand is hier niet meer dan een transparant vlies, waarin fictie en documentaire, fictie en realiteit in elkaar overlopen. Het afdalen in de eigen emotionele herinnering kan een waardevolle bron zijn, maar ligt mijlenver van de waarheid verwijderd.

Vandaag zien we hoe *Fledermaus Forever* (Muziektheater Transparant en Les Amés Perdus in een regie van Tom Goossens) een ode brengt aan het spel, dat zich verder uitbreidt dan alleen de scène met een vierde wand. Er wordt gejongleerd met verhaal, spel en theatertradities. We zien het theater in het theater en de coulissen op het theater. Het theater wordt ontmanteld tot enkel de spelers overblijven. En wanneer de personages elkaar weer ontmoeten na uitgezwermd te zijn op zoek naar nieuwe uitdagingen, zien we een bende spelers die ons terugvoeren naar het spel van kinderen — de homo ludens.

Het doorbreken van de vierde wand werd gaandeweg gebruikt om de fictiewereld bloot te leggen door te constructie erachter te tonen. Vandaag zien we hoe net het doorbreken van die fictiewereld de fictie versterkt. Meer dan ooit gaan realiteit en fictie hand in hand.



Fledermaus Forever, Les Âmes Perdus en Muziektheater Transparant © Olympe Tits

In een wereld die steeds meer door media en technologie wordt gedefinieerd, is de vierde wand niet langer een exclusief teatraal concept. Sociale media creëren hun eigen vorm van performativiteit. Het leven wordt een eindeloze reeks scènes waarin we onszelf en anderen observeren, becommentariëren en beoordelen. Maar de anonimiteit laat toe dat we onszelf fragmentarisch en gefragmenteerd tonen. Via het venster van het digitale scherm ontdoen we ons van onze echte persoonlijkheid en profileren we ons in verschillende personaliteiten. Een vorm van maatschappelijke dissociatie? De technieken van Al staan nog in de kinderschoenen, maar verdere upgrades in dit domein kunnen tot een nieuw spel van ‘zien en zien doen’ leiden.

“Via het venster van het digitale scherm ontdoen we ons van onze echte persoonlijkheid en profileren we ons in verschillende personaliteiten. Een vorm van maatschappelijke dissociatie?”

Zoals nieuwe ontwikkelingen in de geschiedenis onze hersenen steeds weer in staat stellen tot nieuwe verbindingen en inzichten, kan ook dit voor verdieping zorgen in een spel van waarheid en leugen. Het toneel op het plein is uitgegroeid tot een farce van werelds formaat, met de mens in de straat als speler. De toegankelijkheid biedt echter een valse interpretatie van de kunst als taal. Kunst wordt herleid tot de hobby van iedereen en de kunstenaar met zijn expertise valt in ongenade.

In de zeventiende eeuw groeide een bewustzijn over het zicht op de ander — later werd dat de vierde wand. Dimensies zoals fictie en realiteit gaan hand in hand door stijlvormen die we combineren: narratief, docu, reality, show, getuigenis, ritueel, digitaal, live, enzovoort. Denken we daarbij aan *The Making of Berlin* van Berlin, waarin gegoocheld wordt met fictie en realiteit en digitaal en live. Dankzij een gelaagde scenografie wordt het vertelde verhaal voortdurend gedeconstrueerd. Het venster naar buiten vindt op verschillende niveaus uitdrukking. Voor, boven, links, rechts, diagonaal, recht — het is een symbool van het kader waarlangs we communiceren.

Hoezeer barbarij vandaag onder de mantel van het kapitalisme en populisme ook aan terrein wint, er is — en zal — zolang de homo ludens bestaat, altijd een venster zijn.

Karlijn Sileghem studeerde af als actrice aan Studio Herman Teirlinck. Ze heeft heel wat rollen op haar palmares, zowel op het toneel als in films en televisieseries. Onder meer in *Katarakt*, *Home* en *Alter Ego* speelde ze hoofdrollen en in het theater werkte ze samen met gezelschappen als Blauwe Maandag Compagnie, Thomas Bellinck, Malpertuis, Victoria, Toneelhuis en KVS.

1 Laermans, R. (2000). Waarheid als illusie. Over de vierde wand in het theater. *De Witte Raaf*, 87, 21-23.

Schaamteloze onechtheid

In 2024 maakte Simon Baetens de voorstelling *I'm Not Done*, waarin hij een constant transformerend personage opvoert. Een halfjaar na de première blikt hij terug op het creatieproces, en belicht hij de strategieën die hij ontdekte om met fictie en verbeelding te spelen. Hoe verhoudt fictie zich tot de onvermijdelijke vraag naar authenticiteit? Kun je, als grotesk personage in een flagrant onechte ruimte, oprecht connecteren met een publiek?



We willen graag veel van elkaar weten. Welke kleren we dragen, naar welke muziek we luisteren, waar en wat we eten — we delen graag personalia, details over onze levensstijl die op zich onbenullig lijken, maar die in hun veelheid wel iets vertellen over wie we zijn. Ook van mensen die niet tot onze persoonlijke kring behoren, krijgen we inkijk in hun smaken en voorkeuren. Dankzij sociale media is het makkelijker dan ooit om personen die je niet kent te volgen en door snapshots van hun dagelijkse routine te scrollen. Ook van beroemdheden krijgen we almaar meer randinformatie te zien. Niet langer staan de films waarin ze spelen of de muziek die ze maken centraal. Eerder consumeren we professioneel gefilmde rondleidingen door hun uitgekiende interieurs, doorsnedes van hun handtassen en semitherapeutische interviews. Via de marginalia van hun banale levens denken we de persoon achter het (kunst)werk te leren kennen. Als gevolg van die economie van psychologische pseudodiepgang wordt de banaliteit zorgvuldig vormgegeven en geregisseerd.

“Identiteit is een fictie. Een fictie die we elke dag schrijven, construeren en cureren. Voor onszelf en voor de ander.”

Het spreekt voor zich dat dit geen onschuldige situatie is. We houden elkaar voortdurend in de gaten in een digitale versie van het door Foucault beschreven panopticon. Wat mij in het bijzonder interesseert aan deze sociale surveillering en disciplinerende, zowel op interpersoonlijke schaal als tussen fan en celebrity, is de vraag naar authenticiteit. Het idee dat we via het delen en bekijken van feitelijkheden uit ons eigen leven en dat van anderen iets te weten komen over wie de persoon achter de content écht is, is op zich al absurd. Alsof een mens niet meer is dan een totaal van maaltijden, selfies, vakantiefoto's en — in het geval van influencers, die mensen die de allerlaatste grenzen tussen leven en werk doen verdwijnen — sponsordeals. Maar het gaat nog verder dan dat, want al deze claims op waarachtigheid dragen de overtuiging in zich dat er überhaupt zoiets bestaat als een echt, uniek, authentiek ik. Het is deze vraag naar oprechtheid, naar het onthullen van het ware 'ik', die mij verwart en inspireert. Het is die tegenstrijdigheid die ik heb getracht te vertalen naar de voorstelling *I'm Not Done*. Dat was geen sinecure.

THE EXTREME SELF

Een tweetal jaar geleden viel mijn oog op het zilverkleurige boekje *The Extreme Self* (2021) van Shumon Basar, Douglas Coupland en Hans Ulrich Obrist. Na het lezen bleef ik verwonderd en verward achter. Het boek, door de auteurs omschreven als een 'graphic novel', is een provocatieve verzameling van kunstenaarsbijdragen over *the extreme self*, gecureerd en van tekst voorzien door Basar, Coupland en Obrist. *'Find out what's really happening to you in these accelerated tales from an even more accelerated future'*, lees je op de achterflap. Of het die belofte waarmaakt, laat ik in het midden. Meer dan dat ik iets 'ontdekte' over wat 'er echt gebeurt', was ik geprikkeld door de grafische kwaliteit, de sloganske taal en het concept van het 'extreme zelf', een totaal losgeslagen versie van het individu die bestaat bij gratie van datamining, gezichtsherkenning en digitale voetafdruk. Mocht ik nog enig geloof hebben



gehad in mijn uniciteit, dan bewees het boekje voor mij voorgoed: identiteit is een fictie. Een fictie die we elke dag schrijven, construeren en cureren. Voor onszelf en voor de ander.

Ik las dit boek op precies het goede moment. Ik was bezig gesprekken te voeren en een subsidiedossier voor te bereiden om een voorstelling te maken, een solo, in drag. Mijn aanvankelijk uitgangspunt was om via drag, een praktijk die ik al geruime tijd naast het ‘professionele’ theater beoefende, een reflectie te openen over de constructie van identiteit, gevoed door (pop)muziek en interviews met kunstenaars en (pop)sterren. Het concept van het ‘extreme zelf’ resoneerde met zowel mijn ervaringen in drag als met wat ik met de voorstelling beoogde. In 2022 schreef ik in een essay voor *Etcetera*¹ al dat ‘een lichaam in drag altijd een constructie is, een hybride, een samensmelting van het eigen lichaam van de performer en de inspiratiebronnen waaraan het refereert’. Door het concept van *the extreme self* zag ik in dat élk lichaam, en bij uitbreiding elke identiteit, een constructie is, en dat drag dat zichtbaar maakt door het in de vorm van een performance op te spits te drijven. Ik wilde niet per se ‘een dragshow’ naar het theater brengen. Eerder was ik geprikkeld door de extremiteit van drag. Het onvoorwaardelijke, het groteske en de directe communicatie ervan.

Een aantal tekstfragmenten uit het zilveren boekje vonden hun weg naar de tekst en beelden van de voorstelling. De door Kenneth Goldsmith geformuleerde filosofie van *uncreative writing* indachtig, werd de tekst van de voorstelling een knip-, plak- en herschrijfwerk van tientallen bestaande bronnen die vele vormen aannemen, van het transcriberen van YouTube-video’s over songteksten en nachtmerries die ik voorheen aan mijn psycholoog toevertrouwde. Maar nog meer dan dat het een dankbare bron was om uit te stelen — of zoals Khadija El Kharraz Alami het tijdens een gesprek over theatertekst in Toneelhuis in april 2025 (*Aan tafel*) zo mooi nuanceerde: lenen — plantte *The Extreme Self* de zaden voor het ontwikkelen van een attitude, een speelstijl, een performativiteit.

AANNEMELIJKHEID

Tussen idee en voorstelling, tussen concept en belichaming, zit een grote afstand. Een afstand die aanvankelijk, toen ik twee weken helemaal alleen in een veel te grote repetitiestudio in Kortrijk doorbracht, onoverbrugbaar leek. De eenzaamheid waar ik zo naar had verlangd, in de overtuiging dat ze mij focus en richting zou brengen, werkte eerder destabiliserend. Hoe kon het dat de voorstelling die ik zo helder voor me dacht te zien maar niet wilde materialiseren? Na een dag of drie achter mijn laptop te zitten, had ik nood aan tastbare objecten. Impulsief ging ik naar een carnavalwinkel in de buurt en kocht ik een schuimrubberen zwaard. Sindsdien oefende ik elke dag een scène met het zwaard.

“Ik kwam erachter dat ik het publiek zowel wilde bevreemden als betrekken. Niet in een logisch, lineair narratief, maar in een verbeelding.”

Uiteindelijk durfde ik die scène nooit te delen. In de voorstelling zijn dan ook geen zwaarden te bespeuren. Ook de soundscape van aankondigingen van openbaar vervoer die ik in elkaar knutselde en waar ik wél trots op was, vond geen plek in wat we uiteindelijk maakten. Ik zeg we, want toen ik eindelijk de rest van het artistieke team durfde te betrekken, kwam het werk beetje bij beetje uit mijn hoofd en werden de ideeën theater. Natuurlijk wist ik op voorhand dat je een solo niet alleen maakt, maar soms moet je een cliché beleven om te snappen waarom het zo hardnekkig is. Opvallend ook hoe veel ervaringen we als cliché herkennen zonder er een oplossing voor te vinden.

Maar theater gaat niet over oplossingen. Dankzij de aanwezigheid van spelcoach Nathan Ooms en dramaturg Lisa Vereertbrugghen kwam ik erachter dat ik de vragen die ik me stelde probeerde te beantwoorden in het materiaal, eerder dan de problemen te ensceneren en de vragen luidop te stellen. Een begrip dat Nathan introduceerde bleek cruciaal in het wegnemen van de blokkade die ik voelde: aannemelijkheid. Nathan vertelde me dat hij niet op zoek is naar aannemelijkheid, dat hij zijn taak als maker en speler niet ziet in iets zo geloofwaardig mogelijk overbrengen. Het werd een belangrijke parameter in onze samenwerking. Wanneer Nathan zei dat hij een tekst, scène of manier van spelen te aannemelijk vond, wisten we beiden dat we het elders moesten zoeken.

Voor mij is die dramaturgische leidraad een pleidooi voor fictie, voor het scheppen van een ruimte waarin niet-alledaagse logica's heersen. Doordat Nathan zo'n schijnbaar simpel maar krachtig begrip introduceerde waartoe ik me kon verhouden, kwam ik erachter dat ik het publiek zowel wilde bevreemden als betrekken. Niet in een logisch, lineair narratief, maar in een verbeelding, in een steeds transformerende ruimte.

KNULLIGE OVERGAVE

Drag werd een belangrijke sleutel om met het publiek te blijven connecteren, ook binnen een fictie waaruit niet eenduidig af te leiden is waar we ons bevinden. In het creatieproces



stelde ik lang uit om in drag op de vloer te staan, waardoor veel zaken die ik vanzelfsprekend vond voor Nathan en Lisa onleesbaar bleven. Ook wilde ik aanvankelijk geen lipsyncs in de voorstelling, uit angst om al te zeer te beantwoorden aan de verwachtingen over drag op theater. Ergens halverwege het proces bleek juist dat lipsyncen cruciaal.

“Lipsyncen is een inherent fictieve praktijk.
Ik ontdekte opnieuw waarom ik dit
zo’n bevrijdende manier van performen vind.”

Lipsyncen—letterlijk doen alsof je een nummer zingt dat niet uit jouw lichaam komt—is een inherent fictieve praktijk. Ik ontdekte opnieuw waarom ik dit zo’n bevrijdende manier van performen vind: omdat het om een onvoorwaardelijke overgave vraagt. Je hebt als speler zo weinig in handen—je bent gebonden aan de timing, tekst en lengte van het nummer en je kunt je stem niet gebruiken—dat je een soort oerenergie moet investeren in de overdracht, in het in stand houden van de overduidelijk fictieve situatie dat je ‘aan het zingen bent’. Misschien is het zien van draglipsyncs wel het dichtst dat ik ooit bij een ervaring van de *suspension of disbelief* ben geweest: je stapt als publiek mee in de fictie dat het lichaam dat je op het podium ziet samenvalt met de geluidsband, of je geniet juist van de discrepanties tussen beide. Hier is aannemelijkheid wel belangrijk, maar op een heel andere manier. Het gaat bijna over het aannemelijk overbrengen van een groteske, absurde situatie.

Wanneer ik in *I’m Not Done* doe alsof ik het nummer ‘Twinkle Song’ van Miley Cyrus zing, in een microfoon die overduidelijk niet is aangesloten, en mezelf op een onzichtbare piano begeleid, vraag ik in feite aan het publiek: geloof alsjeblieft voor even dat dit echt is, en geniet tegelijkertijd van de knulligheid, de schaamteloze onechtheid. Stap mee in de fictie die zichzelf als fictie ontmaskert.

UITGEBLUST, MAAR STRIJDLUSTIG

Vanuit de toewijding die het lipsyncen van me vraagt, ontstond een personage dat zich ergens tussen ongrijpbaar en herkenbaar bevindt. Een personage dat, naar analogie met hoe het extreme zelf zichzelf (online) presenteert, uit losse flarden informatie bestaat. Een duidelijke psychologische backstory of ontwikkeling heeft de figuur niet. Meer dan een uitgewerkt karakter is het een associatief portret van een tijdgeest en een denken. Een overprikkeld, dodelijk vermoeid denken, dat ondanks alles toch wil blijven communiceren. Op scène zien we een figuur die moegestreden is, platgeslagen, misschien zelfs gecancelled, maar ondanks alles toch blijft communiceren, blijft delen. Omdat die geen andere manier kent van in de wereld te staan. Maar ook omdat er achter al de afgebrokkelde onliners en banale stillevens die voorbijkomen toch een emotioneel vuur brandt. Een innerlijke wereld, gevoed door muziek, die zichzelf een weg naar buiten weet te banen.

Achteraf beschouwd is het alsof uit de ruïnes van de zelfprofilering een nieuw soort oprechtheid kan ontstaan. Een die schaamteloos onecht is, die transparant plukt uit



allerlei bronnen en referenties. Uiteindelijk probeer ik —denk ik— te raken aan de kern van de vraag: wat is oppervlakkigheid en wat is diepgang? Hoe versterken ze elkaar? Als we ervan uitgaan dat ze beide fictief zijn, welke speelruimte ontstaat er dan? Vermoedelijk schuilt er een vrijheid in het aanvaarden dat identiteit per definitie een constructie is. Een leugen, bestaand uit overtuigingen die we onszelf vertellen, en die daarmee waar wordt. Is dat niet de kern van fictie: dat iets bestaat zolang je erin wil geloven?

*One thing I know for certain
Oh, I'm pretty sure
It ain't over
I'm not done*

Fever Ray – I'm Not Done

Foto's: Michiel Devijver

Simon Baetens is co-coördinator van de redactie van *Etcetera*. Hij werkt als theatermaker, dramaturg en performer. Hij werkte samen met o.a. Lisa Vereertbrugghen, Thomas Verstraeten, Micha Goldberg & Rosie Sommers en Pablo Lilienfeld & Federico Vladimir.

1 Baetens, S. (2022), Glitches, memes & playbackshows. *Etcetera* #167, p. 62-68.

BREL

Anne Teresa De Keersmaecker,
Solal Mariotte / *Rosas*

27-28.08.2025

Grande Salle, L'Intime Festival
Namen, België

26-29.11.2025

De Singel – Antwerpen, België

07-18.01.2026

Théâtre National Wallonie-Bruxelles
Brussel, België

31.03-02.04.2026

VIERNULVIER – Gent, België

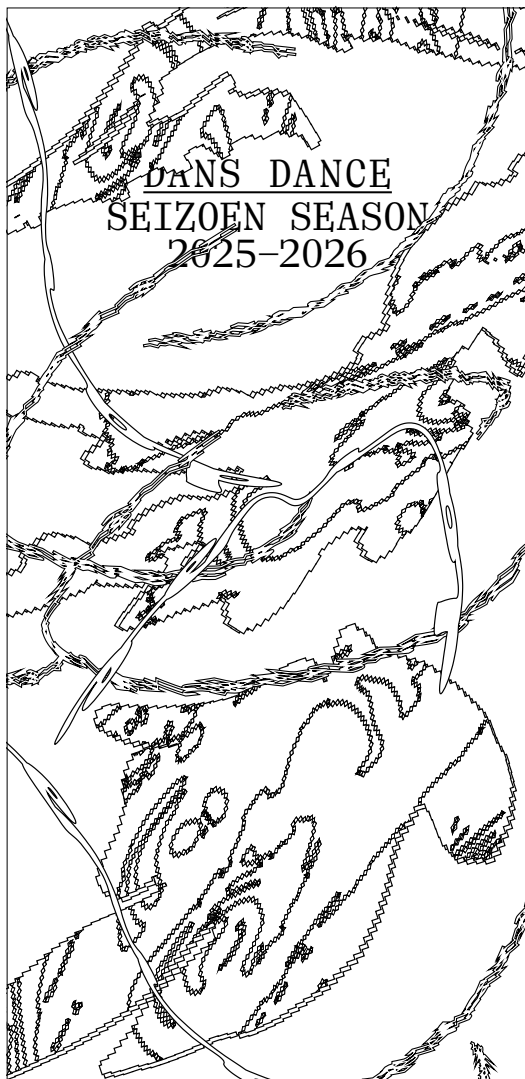
05.05.2026

Cultuurcentrum Hasselt – Hasselt, België

04.06.2026

Leietheater – Deinze, België

www.rosas.be



DANS DANCE
SEIZOEN SEASON
2025-2026

W
WW.
STUK.BE

STUK

ONTDEK ONS NIEUWE DANSSEIZOEN
→ met werk van o.m. Jolie
Ngemi, fABULEUS, Rosas, Lisbeth
Gruwez, Lisa Vereertbrugghen,
Mario Barrantes Espinoza en
Alexander Vantournhout.
→ de tweede editie van Body
of Work, ons festival voor
levend danserfgoed, met o.a.
Alain PlateL, Jan Martens en
Mohammed Toukabri.

Vlaanderen
verbeeldt u werlt

KU LEUVEN

leuven

De Standaard

Van papier naar podium



Hoe zou jij jouw favoriete boek of kort verhaal naar het theater vertalen? We vroegen het aan vijf theatermakers en -spelers. In deze reeks nemen Kristien De Proost, Melissa Mabeoone, Lisah Adeaga, Louise Bergez en Edoardo Ripani je mee in hun theatrale verbeelding.

Illustraties: Saïdjah Vos



Ik vond *Slaap* van Murakami tijdens een slapeloze nacht, een jaar of tien geleden. In het korte verhaal vertelt Murakami over een naamloze vrouw die al zeventien dagen lang geen oog dichtdoet. Het is niets medisch. Het is geen slapeloosheid zoals we die kennen—nee, ze voelt zich levendiger dan ooit. Ze leest *Anna Karenina* drie keer, eet onophoudelijk chocolade en drinkt cognac. Haar man en kind slapen diep en weten niets af van haar dubbellevens 's nachts. Ze zijn tot de volgende ochtend niet wakker te krijgen.

De zeventien dagen in *Slaap* zijn fictief, ze zijn symbolisch—een mens zou immers sterven—maar de magisch-realistische wereld weerspiegelt een soort spiritueel verzet, een fase van bewustwording. Elke nacht kan een stadium zijn, zoals in een rouwproces of een revolutie. De naamloze vrouw leeft intenser dan ooit, maar ook: ze staat op de rand van verdwijnen.

Als fictie troost kan bieden, beeld ik me een theaterstuk in waarin de naamloze vrouw Melania Trump is die wakker wordt. Het personage belichaamt een uitgeputte, geneeerde first lady—levend maar leeg; functionerend, maar verwaarloosd. 's Nachts ontdekt ze een tweede leven. De scène is volledig bedekt met wit geworden koraalriffen: we bevinden ons in een leeg wit huis. Ergens tussen het koraal ligt een tweede speler, die haar man Donald speelt, op een matrasje te slapen. Boven hem hangt een blok ijs. Een theaterspot doet het langzaam smelten. Het druppelt op de slapende Donald, die af en toe iets in de trant van 'grab her by the...' mompelt of roept. Melania kijkt toe en vertelt dat ze altijd dezelfde dialoog voeren.

De scène komt naarmate de dagen vorderen meer en meer onder water te staan. Melania is losgekomen van haar keurige omhulsel, haar kostuum ontknoopt, blootsvoets. Tijdens de

zeventiende nacht vertelt ze dat ze nog steeds wakkerder is dan ooit. Ze drumt op het water en vertelt dat haar slapende zoon steeds meer op haar slapende man lijkt, en dat ze op een dag niet meer van hem zal houden. Het blok ijs is gesmolten. Donald drijft op een matrasje, maar slaapt nog steeds. Diepe subgeluiden maken kringen in het water op scène.

Melania vertelt dat ze in een auto zit en dat er twee mannen langs weerskanten de auto heen en weer schudden. De hele scène schudt. De aarde schudt. ‘Ze zijn mijn auto aan het omduwen’, zegt ze. Het einde is plots, ambigu, apocalyptisch. Slaapt ze? Sterft ze? Heeft het slapen van haar man de wereld tot een einde gebracht?

Plots zijn de spelers weg, de scène is verlaten. Er speelt, als door een autoradio, het nummer ‘I Go to Sleep’ van Anika. Het gebleekte koraal is ondergelopen. Er drijven wat dingen die de spelers hebben achtergelaten: een boek van Tolstoj, een matras, chocola en een oranje pruik.

Lisah Adeaga is actrice en theatermaker. In 2019 studeerde ze af aan de opleiding kleinkunst van het Conservatorium van Antwerpen, waar ze inmiddels ook gastdocent is. Ze maakte haar debuut op het grote podium bij het gezelschap Bloet (Jan Decorte & Sigrid Vinks) met de producties *Hamlet 0.2* (2018) en *Body a.k.a.* (2019). Sindsdien speelde ze in voorstellingen van onder meer Luk Perceval, Katie Mitchell en Comp. Marius. Momenteel staat ze op de planken met *No Yogurt for the Dead* van Tiago Rodrigues. Daarnaast is ze te zien in de fictiereeksen *Dood spoor* en *Drift* (2025).

Melissa Mabesoone



Vooraleer we beginnen. Per project of levensfase zijn er een aantal boeken waar ik in leef. Personages worden goede kennissen. Soms meer dan dat, ik ontwikkel een affiniteit voor ze die lijkt op vrienden maken op vakantie. De vriendschap is intensief, sporadisch en passioneel door de kortstondigheid. Het afscheid is onvermijdelijk en draagt steevast een bepaalde melancholie in zich. Bij de laatste bladzijde besef je dat je iets zult missen wat voordien niet bestond. Ik zie hen terug in voorbijgangers, in een pretpark of op straat, herken uitspraken in gesprekken met anderen. *Manual for Cleaning Women* van Lucia Berlin is een van mijn all-time-favourite boeken om in te vertoeven. Maar voor deze Fictieve Fantasia ga ik voor een boek van de Japanse schrijfster Sayaka Murata. Haar verhalen nemen steevast sociale conventies en maatschappelijke verwachtingen onder de loep, en onderzoeken de manier waarop deze al dan niet tijdgevoelig zijn. Voor mijn kortfilm *Maturation Station* liet ik me eerder inspireren door onder andere haar *Convenience Store Woman*, maar dus, voor deze: *LIFE CEREMONY*.

Een zoemend geluid verraad dat een lichtbord bovenaan in het grid hangt. *LIFE CEREMONY* staat er te lezen. Op het podium liggen glinsterende hopen... Lijnzaad, denkt de goed opletende toeschouwer. 'DIY-lube voor de *ultimate wetlook*', zegt ze tegen haar buurman. 'Zag ik al eens in een andere voorstelling.' Hier stelt het sperma voor, dat zal later duidelijk worden. Een dampende pot in de vorm van een kist staat op de scène te pruttelen. Een niet nader te bepalen geur vult de zaal. Het soort viezige dat men toch weer lekker vindt. Op het blaadje dat je bij het binnenkomen krijgt, leest het publiek: 'Mabesoone serveert dystopische fictie als sociale kritiek. In *Life Ceremony* mixt ze horror met komedie als nooit tevoren.' '*Horror, that's a first!*', denkt een fan en observeert de rest van het decor.

Ik vervul alle rollen. Of nee, als dit toch een Fictieve Fantasia is, hoef ik met subsidies en loonindexaties geen rekening te houden en kies ik voor een grote cast. Zo kan ik naast het hoofdpersonage ook alle collega's en hun familieleden laten opdraven, alle mensen op straat, alle inseminatiepartners (ook dit wordt later duidelijk), en een getrainde kat die een straatkat speelt. Het decor lijkt wel een filmset: kantoor, keuken, straat + straatlantaarn, een stapel plastic en styrofoam boxen en een groot scherm waarop een zee geprojecteerd zal worden.

De zaal wordt donker en vervolgens gaat het licht (Adembenemend!!!) aan.

SCENE 1: COLLEGA'S 1-5 + HOOFDPERSONAGE nemen plaats aan een tafel, tussen glazen muren die doen denken aan een visbokaal of Tati's *Playtime*. Het is lunchtijd. We vallen midden in een gesprek in.

COLLEGA 1: 'Oh, ik vergat het bijna. Ik hoorde dat Mr.(NAAM COLLEGA) van General Affairs overleden is.'

Alle collega's kijken op, inclusief HOOFDPERSONAGE. Wattoo? Echt?

COLLEGA 1: 'Het lijkt erop dat het een beroerte was. Deze ochtend kreeg het bedrijf te horen dat de ceremonie vanavond zal plaatsvinden. Ze zeiden dat de overledene gewild zou hebben dat zoveel mogelijk van ons aanwezig zouden zijn.'

COLLEGA 2: 'Echt? Misschien sla ik het dessert dan wel over.'

De groep stopt de plastic doosjes met gele rijstlap ongeopend terug in hun plastic tassen die uit een andere tijd lijken te komen.

COLLEGA 3 (eet terwijl verder): 'Ik durf te wedden dat Mr.(NAAM COLLEGA) goed smaakt.'

Licht dooft uit.

HOOFDPERSONAGE kan moeilijk geloven dat mensenvlees eten bon ton is geworden. Dertig jaar eerder kreeg ze het immers hard te verduren toen ze daar een grap over maakte. Maar vandaag worden tijdens levensceremonies de overledenen in hotpots van miso, kool en shiitakes geserveerd. Na de maaltijd zoeken de aanwezigen een 'inseminatiepartner', om zo nieuw leven te verwekken. HOOFDPERSONAGE eet meestal alleen de bouillon met groenten, maar wanneer een nog dichtere collega sterft en ze zijn tot culinaire meesterwerken bereide lichaamsdelen proeft, verschuiven langzaam haar overtuigingen.

HOOFDPERSONAGE: 'Vind je ons raar?'

MAN (schudt hoofd): 'Nee, dat vind ik niet. Ik bedoel, normaal is toch een soort waanzin? Ik denk dat het gewoon zo is dat de enige vorm van waanzin die de maatschappij toestaat normaal genoemd wordt.'

'Een smakelijk verhaal over moraal in voortdurend veranderende tijden', schrijft een recensent in diens notitieboekje. 'Ontzettend spannende voorstelling', schrijft een ander, terwijl een arm langzaam uit de bouillon piept.

Melissa Mabesoone is kunstenaar, acteur en regisseur. Sinds 2012 werkt ze onder de naam *buren* samen met Oshin Albrecht. Met *buren* is ze artist-in-residence bij Kaaitheater en maakte ze onder meer de voorstellingen *Blue Skies Forever* (2018), *Spare Time Work* (2021). Dit jaar ging Melissa's kortfilm *Maturation Station* in première. Ze werkt momenteel aan *buren*'s nieuwe voorstelling *shoe/farm—a family business*.



In mijn hoofd licht plots *The Sufferer* op, een personage uit *Light and the Sufferer*, een kort verhaal van Jonathan Lethem. Personage is een misleidende term. Een Sufferer is een wezen tussen aap, luipaard, alien en mens. Het laat zich niet zien, tenzij iemand in de problemen zit. Dan verschijnt het en volgt het de ongelukkige overal.

Het verhaal vertelt de ultieme poging van Paul om zijn broer Don—*Light* voor de vrienden—uit de miserie van een drugsleven te halen. Aan het begin van het verhaal krijgt Light ineens het gezelschap van een Sufferer.

Is het de aankondiging van onheil of de juist voorbode van nieuwe hoop? Is het een bewaar-engel? Een mede-lijder, zoals de naam doet vermoeden? Een stigma? '*Look, you have a Sufferer*', zeggen de anderen in het verhaal. De Sufferer maakt je pijn zichtbaar, maar echt helpen doet hij niet. Een Sufferer mengt compassie met schuld, stigma met onverschilligheid. Hij weet meer dan jij, maakt intimiteit openbaar en je raakt hem niet zomaar kwijt.

Ik werd er blijkbaar zo door geraakt dat ik het al jaren meedraag.

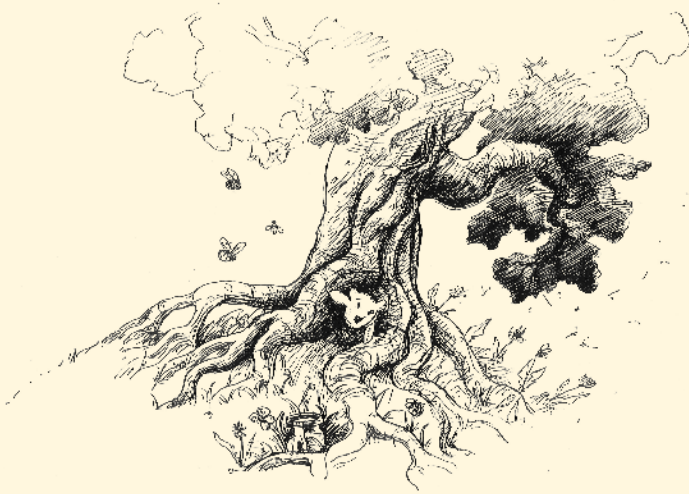
Op de scène: twee broers. Ze dollen. Ze dansen. Ze lachen. Ze duwen elkaar. Hun verhalen zijn donker. Geloven ze nog in een toekomst? Langzaam worden overal in de ruimte wezens zichtbaar. Aan de rand van de scène. In de theatergordijnen. Op de grid. Ze klimmen van de balkons. Ze schuiven over de trappen van de tribune. Ze ademen onder de stoelen. Ze zien er verschillend uit, maar horen onmiskenbaar bij elkaar. Ze gapen onverschillig, observeren spelers en publiek. Eentje loopt het speelveld op en gaat naast een van de broers zitten. Een ander loopt naar stoel E6 en nestelt zich in de nek van de toeschouwer die het meest geraakt wordt door het verhaal. Eentje sluipt naar stoel S10, naar de toeschouwer die denkt dat zo iets hem nooit kan overkomen.

Het zaallicht gaat aan. De broers zwijgen. Iedereen kijkt naar iedereen. Mensen, wezens, dingen zien elkaar.

Applaus.

Een vrouw pakt haar jas en loopt de zaal uit. Een soepel, alienachtig wezen volgt haar naar buiten. Het loopt naast haar mee terwijl ze naar huis fietst. Het wacht tot ze haar fiets op slot heeft gezet en loopt achter haar aan de trappen op naar haar flat, waar ze in het donker voor het raam gaat staan. Het zal bij haar blijven zolang het nodig is.

Kristien De Proost is actrice en theatermaker. Van 2004 tot 2017 maakte ze deel uit van de artistieke kern van het Brusselse theatercollectief Tristero. Binnen Tristero creëerde ze in 2013 haar eerste solovoorstelling: *Toestand*, een theateraal zelfportret op de loopband. In 2017 verliet ze Tristero om zich te concentreren op schrijven, solowerk en ontmoetingen met nieuwe kunstenaars. Ze werkte als performer mee aan verschillende voorstellingen van Julian Hetzel en was te zien in werk van o.a. Luk Perceval, Josse De Pauw en Milo Rau, en in tal van series en films. Momenteel werkt ze aan haar debuutroman.



Mijn favoriete fictieboek zijn de verzamelde verhalen over Winnie De Poeh van A.A. Milne. Blijkbaar zijn beren een wederkerend thema in mijn leven en werk. Als jong kind kwam ik voor het eerst met de beer in aanraking dankzij mijn oma, die er voor het slapengaan uit voorlas, en soms zelfs nieuwe avonturen verzong met die beer in de hoofdrol. Eigenlijk is Winnie de Poeh de eerste clown waarmee ik ooit in aanraking kwam, geheel eigenzinnig beweegt hij zich voort, hij doet alles op zijn eigen manier, gaat op zijn kop de trap af en vraagt zich even af of het ook anders kan. Later las ik *Tao van Poeh* van Benjamin Hoff en leerde ik dat er van die beer eigenlijk echt veel te leren valt, dat zijn levenswijze diep filosofisch is en in deze tijden nog zo relevant. Zijn naam alleen al verwoordt een belangrijk concept binnen het taoïsme, *pu* (uitgesproken als Poeh), een staat van zijn waarin je openstaat voor de natuurlijke stroom van het leven en verbinding kunt ervaren. De kapitalloze wereld van Poeh staat lijnrecht tegenover de onze. Waarin wij denken dat we tijd kunnen besparen, laat Poeh zien dat je tijd alleen kunt beleven, in het moment. En zo zijn er nog talloze voorbeelden.

Poeh en het verdwijnen in fictie hebben me door de moeilijkste momenten in mijn leven geholpen. In je hoofd kun je overal naartoe. Ook als ik ziek of boos was, ontsnapte ik vaak in de wondere wereld van Winnie de Poeh, en zo werd fictie mijn gezondste coping-mechanisme wanneer de realiteit te pijnlijk was. Wanneer ik ziek was, ontsnapte ik vaak in de wondere wereld van die beer. Later, toen ik puberde, ruilde ik de verbeelding van de beer in voor andere ficties, zo speelde ik de sterfscène uit *Moulin Rouge!* na toen ik met een zware griep in mijn bed lag. De fictieve sterfscène gebruikte ik om met ziek zijn om te gaan, om er iets mee te doen, om er verbeelding aan te geven. Zo kon ik copen met die onaangename griep. Steeds meer voel ik dat ik, door alles wat er op dit moment in de wereld gebeurt, naar fictie grijp, naar Winnie de Poeh grijp. Misschien zou het een radicaal antwoord kunnen zijn om wapens met fictie en verbeelding te bestrijden.

Steeds meer voel ik dat we vandaag verhalen kunnen gebruiken, zelf heb ik nood aan een nieuwe odyssee, en ik denk dat ik ze gevonden heb. Deze odyssee gaat over een beer die heel graag honing eet en vriendjes heeft die allemaal proberen om van hun zwaktes hun kracht te maken. Om zorgzaam en vanuit vertrouwen samen te leven. Winnie de Poeh op het theater zetten is de mensen weer een beer geven, een beer en een odyssee. Tegenover het overheersende individualisme wil ik verbinden. Ik geloof nog steeds dat theater kan verbinden, het ontroert mij steeds opnieuw dat zovelen samen op eenzelfde avond naar hetzelfde kijken en een ervaring delen. Die nieuwe odyssee is er in mijn wildste dromen een waar het gehele theaterlandschap voor samenwerkt en zich verbindt, als een soort mini-spiegelsamenleving van hoe het zou kunnen zijn als mensen samenwerken en zich verbinden en verbeelding en fictie gebruiken. Het wordt een jaar van Poeh waarin telkens kort aan een voorstelling gewerkt wordt, waarna deze aan een andere ploeg wordt doorgegeven, en telkens gaat één acteur mee naar de volgende Poeh, als een soort estafette. Aan het einde van het theaterseizoen sluiten we af met een marathon van Poehs. Het wordt een ode aan de fictie, een feest dat verbeelding en verbinding viert.

Louise Bergez studeerde drama aan het KASK in Gent. Ze speelde bij o.a. Hannah De Meyer, Jesse Vandamme/Werktoneel, Michiel Vandevelde/fABULEUS, Camping Sunset, Lisaboa Houbrechts/Toneelhuis en Tibaldus. Voor haar vertolking in *Bruegel* van Lisaboa Houbrechts werd ze in 2020 genomineerd voor de Acteursgilde Theaterprijzen in de categorie 'meest gewaardeerde prestatie vrouw'.

Edoardo Ripani



Petrolio is geen fictie.

Petrolio is geen roman.

Petrolio is iets dat naar de dood ruikt.

Ik weet niet of dit mijn favoriete 'fictie'-boek is. Het is in ieder geval een werk dat de grenzen tussen fictie en werkelijkheid in twijfel trekt. En daar hou ik erg van.

Is het een roman? Of een journalistieke reportage? Een essay? Een plastisch kunstwerk? Het is een onvolledig, onafgewerkt boek, en dat speelt zeker een belangrijke rol in de onvatbaarheid ervan en in het mysterie dat ermee gepaard gaat. De auteur, Pier Paolo Pasolini, stierf voordat het af was. En misschien was Pasolini's werk aan *Petrolio* wel de reden waarom hij werd vermoord. Of misschien ook niet.

Petrolio beschouw ik als een driedimensionaal object dat een eigen leven leidt en verder gaat dan het bestaan van de auteur. Het werd zeventien jaar na Pasolini's dood gepubliceerd. Sindsdien wordt er voortdurend gesproken over ontbrekende hoofdstukken, waar of niet waar, herontdekte aantekeningen die ofwel vernietigd moeten worden ofwel in nieuwe edities moeten worden opgenomen. *Petrolio* is een bekend werk, waar iedereen over gehoord lijkt te hebben maar dat niemand echt gelezen heeft.

Het is het epische gedicht van het einde van een tijdperk. Het onze. Het is een archeologisch overblijfsel van het kapitalisme dat de planeet de afgelopen twee eeuwen heeft vernietigd.

Ik zou het boek in het midden van het podium zetten, als een object dat ontmanteld moet worden door de acteurs, net als de mannen die Pasolini's lichaam in de nacht van 2 november 1975 in stukken hebben gehakt. Net als de westerse beschavingen die de aarde hebben leeggezogen met de winning van fossiele brandstoffen en mineralen.

De encscenering van *Petrolio* vereist dat de theatrale vorm wordt vernietigd, of beter nog, dat er meerdere vormen worden gebruikt: van vertelling tot documentair theater, van dans tot lezing, langs een carnavaleske parade van allegorische figuren. Mijn *Petrolio* zou eruit kunnen zien als een enorme, macabere dans van lichamen die bezeten zijn door consumptie en macht.

Illustraties: Saïdjah Vos

Edoardo Ripani is theatermaker en performer. Hij volgde een acteeropleiding en behaalde een master in philosophy of performance in Italië. In 2018 voltooide hij de master theaterregie aan RITCS. Hij werkt samen met onder meer Casi-UO VZW en Transfocollect. Met *Antigone*, theater arsenaal & C-mine maakte hij in 2024 de voorstelling *La montagna è finita*.

LONGING TO BELONG
SEIZOEN 25-26

ED

INFO & TICKETS
DESINGEL.BE

Theater Muziek Dans Architectuur

DAMIEN JALET
TEODOR CURRENTZIS
ŁUKASZ TWARKOWSKI
AROOJ AFTAB
CAROLINE GUIELA NGUYEN
EVGENY KISSIN
ABEL SELAOCOE
FLORENTINA HOLZINGER
ANNE TERESA DE KEERSMAEKER
TIAGO RODRIGUES
CHARLES LLOYD
BRUCE LIU
DEE DEE BRIDGEWATER
LUCAS & ARTHUR JUSSEN
SIDI LARBI CHERKAOUI
ELINE ARBO
AMBROSE AKINMUSIRE
AND MANY MORE

SINGEL

DE SINGEL is een kunstproject
van de Vlaamse Opera
en wordt gesponsord door

Vlaamse
Opera

De Vlaamse
Opera

De Vlaamse
Opera

De Vlaamse
Opera

De Vlaamse
Opera

Beste Fictie,

Maaïke Neuville



Terwijl ik deze brief schrijf, lig jij op je favoriete kussentje aan het raam, in de zon, op de drempel tussen binnen- en buitenwereld. En ik hoor je, spinnend, denken: ‘Ik vind de wereld niet minder waar als je er door halfgesloten oogleden naar kijkt.’ Ik ben het telepathisch en volmondig met je eens.

Beste Fictie, deze brief is niet alleen voor jou. Net zoals ik dat in mijn boek heb gedaan, gebruik ik jou om lezers aan te spreken, om gevoelens te kanaliseren. Ada, het hoofdpersonage in *Zij*, heeft een kat. En die kat heet Fictie, dat weet je. En in het begin van dit boek, dat een reflectie is over troebele grenzen en complexe verlangens bij grensoverschrijdend gedrag, gaat Fictie op de vuile was zitten. Ik, Maaïke, schrijver van het boek en schrijver van deze brief, had jou nodig om mijn vuile was te beschermen. Ik heb jou nog steeds nodig. Jij toont mij wat vrijheid is, jij doet je eigen ding, jij komt intimiteit halen wanneer jij dat zelf nodig acht, jij beweegt je met de grootste gratie door de stilste gangen, jij bent niet geïnteresseerd in tranen of slachtofferschap. Jij geeft kopjes en doet dagelijks je ronde door alle ruimtes in dit huis, ongeacht hoe vuil de was. Jij kijkt in het donker. Jij komt uit kasten. Jij bent onvoorspelbaar, je hebt honger, je bent nieuwsgierig, je bent spannend.

Jij, Fictie, bent ook nu weer de aanhef, de ingang. Jij bent de kaderkat. Aan jou hang ik mijn diepste zielenroerselen op. Sterker nog, jouw bestaan heeft me al meer dan eens voor een inzinking behoed, aangezien mijn hart vaker dan bij anderen eerder op een grenzeloze open zenuw lijkt dan op een hart. Jouw aanwezigheid in mijn boek bewaarde de juiste afstand tot de ‘echte’ wereld, daar aan de andere kant van het raam, zodat de focus in het publieke debat kwam te liggen op de inhoud en niet op eventuele namen of sappige details.

Jij was de poortwachter van mijn persoonlijke ervaringen met grensoverschrijding. Hier waakt Fictie.

Maar, Fictie, maar. Geen brief zonder maar. Tenzij het een liefdesbrief betreft waar alleen de geadresseerde reliëf ontwaart in zoete woorden

die nauwelijks moeite doen om de onderliggende smeekbede *blijf voor altijd bij mij* te verdoezelen.

Ik weet niet of ik je voor altijd bij mij wil. Of eerder, ik weet niet meer of mijn verlangen naar jou nog hetzelfde is als toen ik *Zij*. schreef. Mag ik deze brief gebruiken om daarachter te komen?

Ik hoor je ronken. Je bent je van geen gevaar bewust, nu ik mijn gedachten laat glijden over jouw functie in dit huis.

Heb ik, door mezelf met jou te beschermen, niet ook onbedoeld de mannen uit mijn verleden beschermd?

Zij. is geen rechtstreekse aanklacht en dat wil ze ook niet zijn. Daarvoor is ze te genuanceerd, te grijs, te bevragend, te eerlijk.

Zij. gaat over zelfreflectie en is een uitnodiging voor zowel vermeende daders als slachtoffers om op nietsontziende wijze naar zichzelf te kijken, en de mechanismen te onderzoeken die grensoverschrijdend gedrag mogelijk maken. In beide richtingen. *Zij*. is geen eenrichtingsverkeer.

Maar ik moet vaststellen, twee jaar na haar verschijnen, dat de lezers, althans degenen die me contacteerden, voornamelijk vrouwen zijn die zich in het relaas herkennen, en dat ik niet benaderd ben door iemand die zich kon vinden in de handelingen van de mannen in het boek. En uiteraard ben ik al helemaal niet aangesproken door de mannen uit mijn verleden.

Je kijkt naar me, lieve Fictie. Je bent een schrijver, zeg je me met één enkele blik van je groene doordringende ogen. Schrijvers willen mensen niet veranderen, maar licht laten schijnen op dingen die wringen. Een schrijver wil de te nauwe schoenen van haar personage niet vervangen, maar wil in de diepte rapporteren over de blaren, het eelt, de knobbels en de wrijving.

Ik weet dat je gelijk hebt. Het spijt me. Deze brief voelt als verraad aan het harde, onverbiddelijk genuanceerde werk dat jij hebt geleverd.

Maar er valt iets te zeggen over de relatie tussen jou en tijd. Jij hebt de ruimte geschapen voor verhalen die gehoord wilden worden. Die ruimte is door de jaren heen groter geworden, sterker ook, want andere verhalen van lezers, van vreemden, van kennissen, jonge mensen, oude mensen, van verwarde studenten, bezorgde vaders, van aangerande dierbare vrienden kwamen erbij. Tijdens een van de lezingen die ik gaf stond een oude vrouw met witte haren op, richtte zich tot de andere toehoorders en zei: 'Ik was twaalf jaar.' De blik in de ogen van haar man, het begrip, het weten, de steun. Daar zou ik een nieuw boek over kunnen schrijven. Ik leerde dat ik niet alleen was in deze ruimte. Integendeel. Jij hebt ervoor gezorgd dat de tijd zijn werk kon doen, en dat de kamer niet werd overrompeld door instantkrantenkoppen over weer een nieuw geval van grensoverschrijdend gedrag, maar gevuld werd door kleurrijke, krachtige, moedige sprekers. En daar ben ik jou eindelijk dankbaar voor.

Grappig. Je geeuwt.

Maar als *Zij*, niet bedoeld is als eenrichtingsverkeer, Fictie, hoe komt het dan dat er geen bericht kwam van de theatermaker uit mijn verleden? Hoe komt het dat ik niet gecontacteerd ben door die familievriend wiens oudste dochter drie jaar jonger was dan ik? Niet door de dokter die me vroeg om al mijn kleren uit te doen? Niet door de therapeut die met zekerheid stelde dat mijn relatie niet zou standhouden? Niet door de fotograaf, de ski-instructeur, de televisiepersoonlijkheid?

Kun je ook te goed slagen in pogingen om onaanraakbaar te zijn?

Niet bang zijn, Fictie, ik zie je zo kijken naar mij met een blik in de ogen van: ga je mij verdrinken?

Ik ga je niet verdrinken, maar je mag even van





de vuile was. Jij hebt samen met de tijd met verve je werk gedaan. En nu de ruimte er is, de ruimte voor het vertellen van de verhalen die gehoord moeten worden, nu is het tijd voor een nieuw hoofdstuk.

Ik denk dat ik een puppy ga nemen. En ik denk dat ik 'm Ongemak ga noemen.

En het is niet onbelangrijk om met Ongemak te gaan wandelen of hij kakt het hele huis onder.

In haar boek *Sexuality Beyond Consent*, dat mijn hersenpan en mijn ideeën over intermenselijke grenzen deed ontploffen, schrijft Avgi Saketopoulou over traumatofilie. Die term omvat de uitnodiging om na te denken over wat men met trauma kan doen, eerder dan pogingen te ondernemen om trauma te helen of te bestrijden. In een duizelingwekkende combinatie van *queer-of-colour*-kritiek, *performance studies*, *kink studies* en filosofie richt zij de blik op de transformatieve kwaliteiten van traumatische ervaringen. In sommige gevallen, argumenteert ze, kan het daarom belangrijk zijn om de belager in een grensoverschrijdende situatie niet te laten vallen. Om de dialoog aan te gaan. Om, vanuit traumatofiele nieuwsgierigheid, de mogelijkheden te onderzoeken van transformatie als je naar het ongemak toe beweegt en er niet van weglucht.

Het spijt me, Fictie, ik moet een nieuwe brief beginnen, ik moet een andere dialoog aangaan.

Beste leraar, therapeut, dokter, vader,

Wat moet ik uit jullie stilte leren?

Dat een genuanceerd relaas geen potten breekt?

Dat je moet roepen en namen noemen vooraleer je wordt gehoord?

Dat een mens een schokbehandeling of een publieke aanval nodig heeft vooraleer hij aanstalten maakt om te veranderen?

Wat is de les hier?

Ik weiger te roepen.

Ik weiger niet naar mezelf te kijken.

Ik weet wie ik ben.

Ik weet welke verlangens mij naar jullie hebben geleid.

En jullie?

Dit werk, dit zelfonderzoek, dit eenrichtingsverkeer, deze stilte. Om eerlijk te zijn, ik ben het kotsbeu. Sorry, Fictie, mooie woorden vinden als je boos bent is moeilijk en onnodig.

Beste leraar, therapeut, dokter, vader,

Ik ben hier, ik heb een puppy, hij heet Ongemak. En ik ben bereid om samen te gaan wandelen.

Ik nodig jullie uit om dwars door jullie angsten en weerstanden heen te gaan. Ik heb dat ook gedaan. Het is de kortste route naar een opgelucht hart.

Wees moedig, wentel je niet in slachtofferschap, zet je gevoelens van machteloosheid aan de kant, en luister, luister, luister.

En zeg: ik luister.

En zeg: ik heb je gehoord.

Ga bij jezelf te rade, laat het vingerwijzen voor wat het is en overloop voor jezelf: als al deze vrouwen, wezens, mensen, kennissen, vreemden de moeite doen om van hun trauma's hun kracht te maken, wat is dan mijn rol hierin? Ga je eigen trauma's na, ga je eigen angsten na, ga je eigen verantwoordelijkheid na.

En die laatste begint niet bij het afwegen van je schuld of onschuld, bij het zoeken naar eerherstel, of bij het nu eens een beetje winnen en dan een beetje verliezen in rechtszaken.

Die verantwoordelijkheid begint bij de zin: ik kan gevaarlijk zijn voor anderen en ik ben me daar bewust van.

Die verantwoordelijkheid begint bij het zien van een patroon in jezelf. Wees eerlijk. Want ik was niet de enige wier grenzen jullie overschreden hebben.

Die verantwoordelijkheid begint bij te weten dat jij het vanzelfsprekende product bent van een groter systeem, dat door zichzelf en door anderen in stand wordt gehouden. En niet bij je hulpeloze vuist te heffen naar die vastgeroeste machtsstructuren, maar je eigen blindheid te erkennen voor jouw rol hierin.

Die verantwoordelijkheid begint bij de bereidheid om te verliezen. Je privileges. Je trots. Je eigenwaarde. Die laatste twee kregen ook bij mij een behoorlijke deuk toen ik jullie ontmoette.

Die verantwoordelijkheid begint bij het raken van de bodem, daar waar de potentie ligt om schuld, schaamte en angst te transformeren.

Die verantwoordelijkheid kan je helaas niet alleen nemen, niet alléén nemen en niet alleen némen, hoe graag het slachtoffer in jou dat ook zou willen. Je moet ze delen. Het is in de dialoog dat de ware alchemie plaatsvindt.



Ik nodig jullie uit om, met je eigen verantwoordelijkheid in de hand, met mij en Ongemak te gaan wandelen.

En wees gerust, ik ga er niet van uit dat jullie nu allemaal staan te trap-pelen om dat meteen te doen. Ik weet welke moed het vraagt om bij Ongemak te blijven. Het kan er wild aan toegaan. De open zenuw die het hart soms is, rijt de borstkas weleens werkelijk aan stukken, zoals bijvoorbeeld bij het schrijven van deze brief.

Maar misschien, wie weet, denk ik nederig: een van jullie?

Eén iemand die in het licht wil komen om samen met mij en mijn nieuwe puppy door de straten van het nieuwe hoofdstuk te wandelen?

Eén iemand die vanuit een waarachtige, weldoordachte plek zegt: ik heb je gehoord? Die woorden richten zich veel verder dan alleen naar mij, die woorden worden door velen opgepikt wier grenzen overschreden zijn. Die woorden wijzen naar een ongemakkelijke mogelijkheid, ze overbruggen de tegenstelling tussen dader en slachtoffer. Die woorden zijn het begin. Ik ben hier. Dat is de voorwaarde. We doen het hier. In de ruimte die Fictie, tijd en ik gecreëerd hebben. En waar de jonge hond nu alle orde aan flarden bijt.

Ik ben hier. Ik was en ben boos, ja, maar ik laat jullie niet vallen. Wij hebben misschien meer gemeen dan jullie denken.

Jullie zijn niet alleen in mijn leven verschenen, ik ook in dat van jullie.

Respecteer die wederzijdsheid.

Kijk naar wat ik en Ongemak bij jullie teweegbrengen.

Ik ben hier. Er is koffie in een meeneembeker. Er is een thermos met thee. Fictie bewaakt het huis.

Ben je bang?

Vind je het intimiderend dat ik mijn positie, mijn stem, mijn platform gebruik om jullie aan te spreken?

Draai de klok eens terug. En stel mij exact dezelfde vraag.

Vind je de wandeling overbodig omdat je jezelf nooit als machthebber hebt gezien?

Wel, *think differently*.

Je leeftijd, je status, je ervaring, ze verleenden je als vanzelf die autoriteit.

Of ben je gewoon bang dat je niet weet wat te zeggen?

Wat denk je van stilte om mee te beginnen?

Wat denk je van wandelen, bewegen, hem vasthouden, de leiband van Ongemak?

Hem dichtbij houden?

Het eindelijk eens niet weten?

Lieve Fictie,

Ik ben je niet vergeten, hier ben ik weer. Of beter gezegd, hier ben jij. Op mijn schoot.

Jij hebt me geleerd om door halfgesloten oogleden naar de wereld te kijken. Jij hebt me geleerd dat die wereld niet minder waar is, integendeel.

Jij hebt me leren kijken in het donker.

De tijd is rijp nu om het licht aan te steken.

Ik aai je zachte vacht. Jij toont me je buik.

De tijd is rijp voor dialoog.

De tijd is rijp voor een nieuwe vriend.

Hier is Ongemak. Ik zie dat je hem te veel vindt, te direct, te sociaal.

Ik zie dat je niet geïnteresseerd bent.

Het is waar, hij is nog jong, hij heeft nog veel te leren, ik ken 'm nog maar net.

Het is mogelijk dat je jaloers zult zijn op de aandacht die hij van mij vraagt.

Maar ik weet zeker dat hij op termijn jouw onverwachte vriend wordt.

Ik weet zeker dat het niet lang zal duren voor jullie lepeltje-lepeltje, ergens op de drempel tussen



binnen- en buitenwereld, tussen spel en gevecht, samen zullen rusten
in de zon.

Of nog heel veel stof zullen doen opwaaien.

Of allebei.

Met licht bezorgde maar nieuwsgierige blik kijk ik toe hoe jullie je
vereende aandacht richten op mijn vuile ondergoed. Benieuwd waar dat
toe zal leiden.

Veel liefde en dankbaarheid van je vriend,

Maaike

Illustraties: Saïdjah Vos

Maaïke Neuville is auteur, speler, regisseur, moeder, queer. Ze speelde bij onder meer Comp. Marius en in tal van films en televisieseries. Bij KVS maakte ze samen met Roy Aernouts *Op een bankje, op een dag* en *Ifigenia* met Tessa Hall. In 2023 verscheen haar debuutroman *Zij*. bij De Bezige Bij.

ntgent

*Wat brandt er
in jou?*

Nooit Nooit

WOLF WOLF & ntgent 27.11.2025–06.12.2025

De gevangenis

Lara Staal & ntgent 09.12.2025–03.04.2026

Summit Gent

Ontroerend Goed & ntgent 12.02.2026–28.02.2026

Carmen & Carmen

Moved by the Motion & ntgent 15.05.2026–16.05.2026



Info en tickets op www.ntgent.be

Simons Crypto

Door Simon Baetens

ER WAS EENS ...

Gelijke getallen staan voor gelijke letters. De woordbalk in de middenkolom bevat een naam of een begrip.

A					6					4									
B						2		1			7								
C				12					1			4	14						
D					8			13			9								
E					7	18			15	7	6								
F					14	10			16		14								
G		19		4		12		1			16								
H					4	13			16			6							
I		8			8			11			5	8	8						19
J					3	5			2	17			11	4					
K				9			18		14	7					14				
L				12	16		7	16		8	16		15	1		16			16
M				4		19				14					4	14			
N			17		3		7			11	7								
O				15			11		10										
P					4	6			12		3								
Q			9		7	18				7									
R						1	6				6								
S				13			2												

LETTERBAK

(IJ = 1 VAK)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	

A: Egomal

B: Wie ze maakt, moest ze vroeger dragen

C: Genre waar je niks voor terug hoeft te krijgen

D: Literair kleinood

E: Verwarrend communistisch visje

F: Belegging met koekjes

G: Stigmatiserende locatie

H: Vensternarratief

I: Calligrafie in een donkere kamer

J: Benulboek

K: Koppige spilfiguur

L: Literair onder-

onsje^M: Betoverende alledaagsheid

N: Een gebrek hieraan werd de Titanic fataal

O: Vehikelverzinsel

P: Iets (meermaals)

na de cliffhanger plaatsen^(FR)

Q: Stugge interpretatie van een lied^(EN)

R: Bepaalde hoeveelheid pretentie

S: Een overdosis Vitamine D innemen

OPLOSSINGEN CRYPTO ETC 179: A: Headbanger B: Tovercirkel C: Cakewalk D: Macarena E: Spagaat F: Pointes G: Kinesfeer H: Buiging I: Compositie J: Vaudeville K: Tecktonik L: Kickballchange M: Chachacha N: Pas de bourrée O: Tutu P: Koppeldans Q: Boccaccio R: Contactimprovisatie S: Choreografie T: Bolero Middenbalk: Bewegingsvocabulary



MALPERTUIS

SPEELT:

De Jaren

Naar 'Les Années' van Annie Ernaux © Gallimard
Theaterbewerking en regie: Piet Arfeuille

Première op 25 september 2025 in Theater Malpertuis
Op tournee tot en met 16 januari 2026
www.malpertuis.be

kaaitheater

kaaitheater.be

@kaaitheater

VA THÉÂTRE
WARIA

CHARLEROI
D'ANSE

TN
Théâtre
National
Nations Unies

SC
culturecentrum
schouwburg
grimbergen

nomadis ch
e De Kriekelaar

THÉÂTRE
LES TANNEURS

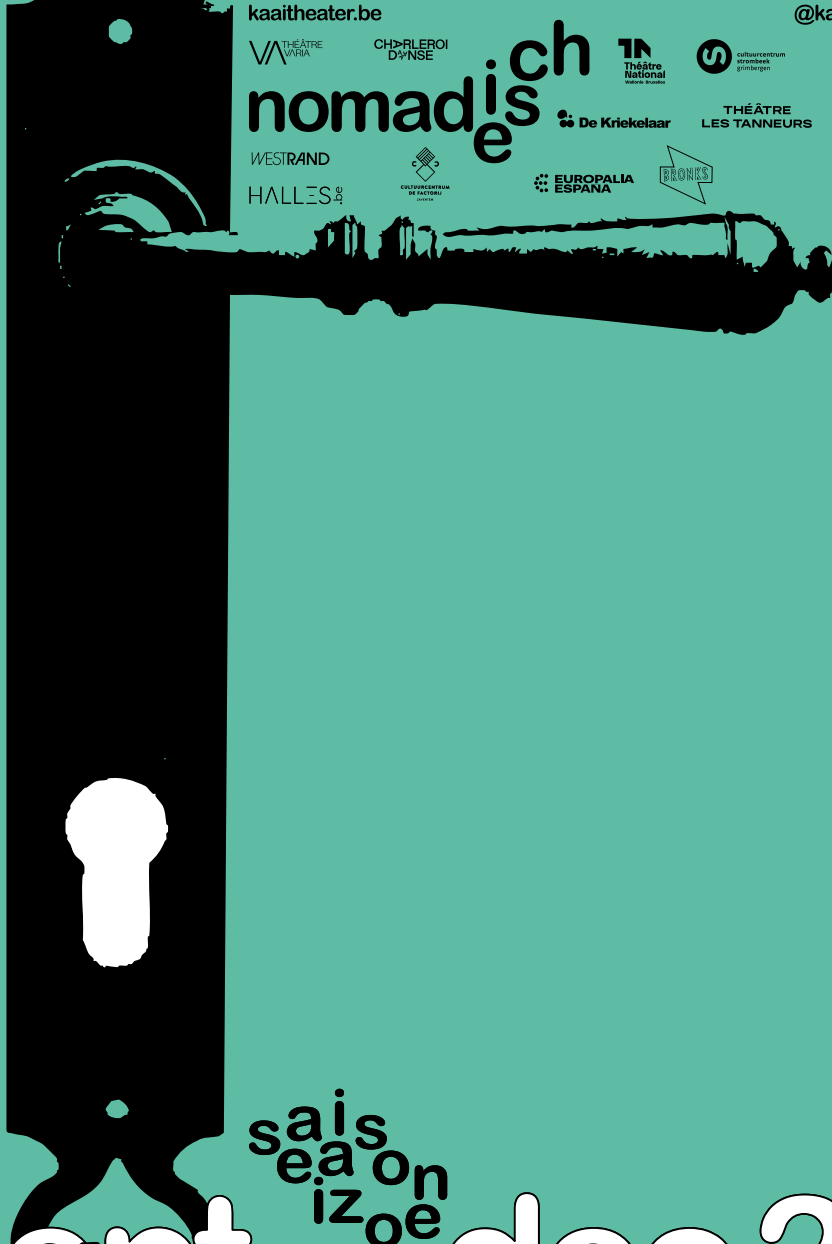
WESTRAND

CC
CENTRUM
DE FACTORU
BRUXELLES

EUROPALIA
ESPANA

BRONS

HALLES



sais
season
izoe

sept — dec 25

WWW.ETCETERA.BE

FACEBOOK.COM/ETCETERAMAG

INSTAGRAM.COM/ETCETERA_MAG

ETCETERA ONLINE:
Recensies, columns, opinies,
interviews, vertalingen,
thematische dossiers en meer!

UITGELICHTE ARTIKELS:

Robert Wilson (1941-2025)
IN MEMORIAM, JOHAN
THIELEMANS

“Het hoeft geen betoog: een
belangrijk theatermaker is
heengegaan.”

*Eline Arbo: Vanuit Amsterdam
de canon uitdagen*

INTERVIEW, EIVIND HAUGLAND

“Theater is politiek, dat is het altijd
al geweest en dat zal altijd zo blijven.
En ik vind het belangrijk om luidop te
zeggen dat ik daarin geloof.”

Dramaturgen, verenig u (?)
ESSAY, NOAH LENA
VERCAUTEREN

“De moeilijkheid van mensen
samenbrengen zit niet enkel in
het geïsoleerde werk van
de dramaturg.”

PODCASTS & AUDIO

Diepgravende podcasts,
ingelezen artikels i.s.m.
Transkript en opnames
van debatten.

Etcetera op Spotify:



SOCIALS & NIEUWSBRIEF

Volg *Etcetera* op Instagram en
Facebook of schrijf je
in op onze nieuwsbrief.

AMPLO

**Creatieve
vrijheid,
zonder
administratieve
stress.**

Jouw partner voor payroll,
advies, contracten en verloning
in de creatieve sector.



www.amplo.be