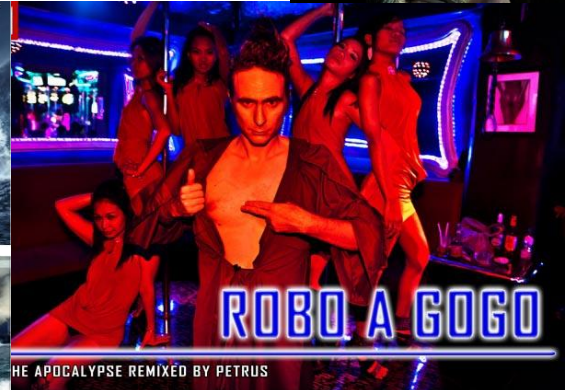


Daan Schenk
3229432
Begeleider: Chiel Kattenbelt
Ma Scriptie 2012-2013



Performing the Apocalypse

Theater & de Apocalyps



Voorwoord.....	3.
Inleiding: <i>Introduction to the Apocalyptic</i>	5.
Een Beeld van het Einde: <i>Functies van de Apocalyps</i>	
Wat is een Apocalyps?.....	9.
Waarom geloven mensen in de Apocalyps?.....	11.
Hoe kunnen we vaststellen dat we te maken hebben met een Apocalyps?.....	14.
Welke verschillende fases van de Apocalyps kunnen we onderscheiden?.....	15.
Hoe beleven we de rol van de mens in relatie tot vooruitgang?.....	17.
Welke typen Apocalyps' komen voort uit verschillende visies op vooruitgang?.....	19.
Welke posities ontstaan uit de samenkomst van fase en type?.....	23.
Deelconclusie.....	27.
Het Einde in Beeld: <i>Theater en film in vergelijkend perspectief</i>	
Welke positieverschillen zijn er tussen theater en film en wat betekenen deze voor de verbeeldingsmogelijkheden & doelstellingen?.....	28.
Welke uitdagingen & mogelijkheden hangen samen met de eigenheid van theater?... In hoeverre sluit de mysterieuze aard van de Apocalyps aan bij het theater?.....	32.
In hoeverre sluit de mysterieuze aard van de Apocalyps aan bij het theater?.....	34.
Performing the End: <i>Het einde in Theater</i>	39.
Surviving The End: <i>Hoe het einde ons handelen stuurt</i>	41.
Embracing the End: <i>Robo a Gogo/Trilogie of End</i>	46.
Avoiding The End: <i>Cry me a River</i>	52.
Forgetting the End: <i>Eindland</i>	57.
Deelconclusie.....	62.
The End: <i>Conclusion</i>	63.
Verantwoording	
Problematiek.....	64.
Suggesties vervolgonderzoek.....	65.
Literatuur.....	66.

Voorwoord

Ik ben aan de Master theaterwetenschap begonnen in het studiejaar 2011-2012. De voorspellingen van het eind van de wereld op 21 december 2012 waren nog voldoende ver weg om een mogelijkheid te lijken en dichtbij genoeg om interessant te zijn voor allerlei tijdschriften, boeken en actualiteitenprogramma's. Van tijd tot tijd werd ik vanuit verschillende hoeken gegrepen door het fenomeen, waarbij ik me de implicaties van een Apocalyps probeerde in te beelden. Het apocalyptische stelde mij in staat met een frisse blik te kijken naar noties als geluk, de dimensie van tijd, de loop van mijn leven en mijn positie tussen mijn vrienden. Door mij voor te stellen dat de Apocalyps een reële gebeurtenis was, kon ik me inbeelden of ik gelukkig was met de gang van zaken en of er nog dingen waren die ik zou willen doen of aanpassen, voor het einde. De keuze voor het onderwerp was dus al gevallen in een periode dat Apocalypsvoorspellingen een grotere plaats kregen in het dagelijks nieuws, zij het nog steeds als bijverschijnsel. Maar niet alleen nieuws, ook veel films en theatervoorstellingen die ik in die periode heb gezien, droegen in die tijd een belofte voor het einde in zich.

De onzekerheid over de toekomst heeft veel gevolgen. We bevinden ons in het nu. Het verleden heeft ons gevormd. Maar onze visie op de toekomst bepaalt ons handelen. Hoe we onze mogelijkheden inschatten, bepaalt welke kansen we durven te grijpen en welke risico's we bereid zijn te nemen. Door te dromen en fantaseren over wat komen gaat, bepalen we welke koers we willen varen. Er zijn mensen met een onwrikbaar vertrouwen in eeuwige groei, die zich vasthouden aan de koers die ze nu varen. Maar er zijn ook mensen met minder vertrouwen in de toekomst. Mensen die minder bedeed zijn, zonder uitzicht op verbetering. Voor deze pessimisten geeft de Apocalyps op de meest radicale wijze uiting aan de hoop op verandering. Door een visie op de Apocalyps te verbeelden of op andere wijze op te nemen in een kunstwerk, kan een artiest een wereldbeeld communiceren dat radicaal breekt met de gevestigde orde. Alhoewel de Apocalyps inmiddels ook tot canon is geworden, blijft deze een krachtige manier om commentaar te leveren. Ik wil beargumenteren dat er meerdere typen Apocalyps zijn, met verschillende posities binnen het veld, die elk samenhangen met een functie die de Apocalyps kan vervullen. Deze functies hangen nauw samen met redenen waarom mensen in de Apocalyps geloven.

Toen ik de functie van het apocalyptische in de theatervoorstellingen die ik had gezien, voor mijn studie wilde gebruiken en dus wilde onderbouwen, kwam ik tot de conclusie dat er eigenlijk geen literatuur was te vinden die het theater en de Apocalyps met elkaar verbond. Wel kon ik veel vinden over cinema en de Apocalyps of literatuur en de Apocalyps. Er was een heel scala aan werken te vinden die noties als de Holocaust, nucleaire wapenwedloop en ecologie in verband brengen met het Apocalyptische en in het verlengde daarvan de afspiegeling van deze fenomenen in de

popcultuur beschrijven. Misschien dat theater uit het domein van de popcultuur is verdwenen. Wellicht is er sprake van een onbekende theatercanon die zijn aansluiting mist bij een groot publiek. Mogelijk is theater vanwege zijn live karakter gewoon moeilijker te documenteren en over te brengen. Omdat theater mijns inziens wezenlijk andere functies vervult dan andere kunstvormen, leek het mij interessant om een poging te wagen dit gat te vullen.

Echt interessant werd het onderwerp voor mij toen de belofte van het Einde op 21 december 2012, geheel naar mijn verwachting, niet werd ingelost. Door in retrospectief te kijken naar de invloed die de belofte van een Einde op mijn leven had gehad, kon ik toch wel constateren dat ik keuzes had gemaakt die mijn geluk ten goede zijn gekomen. Het als prettig ervaren vooruitzicht van een conclusie in het leven is iets waar ik vanuit de filmtheorie al mee bekend was. Onze hang naar een begin, midden en einde maakt dat het Apocalyptische tot een tool verwordt om sommige onvoorstelbaar grote dimensies (zoals ruimte en tijd) behapbaar te maken. Een conclusie is fijn, maar het 'niet einde' gaf mij een nieuw perspectief en extra tijd die nodig was om deze scriptie te voltooien.

Voor het voltooien van deze scriptie wil ik allereerst mijn begeleider Chiel Kattenbelt bedanken die, ondanks een moeizame start, mogelijkheden zag in het onderwerp. Verder wil ik Karen, Frank & Rianne bedanken, omdat zij mij geholpen hebben mijn wollig taalgebruik enigszins binnen de perken te houden. Jetty wil ik bedanken voor de steun, het escapisme & ontspanning tussendoor. Bart voor zijn destructieve interesse in het onderwerp. Ook wil ik Sigrid Merx bedanken, voor de mogelijkheid nog een keer kritisch naar mijn eigen werk te kunnen kijken. Ik denk dat dit de leesbaarheid van de scriptie zeer ten goede is gekomen.

Daan

Inleiding: *Introduction to the Apocalyptic*

“When the pagans spoke about the world, what interested them was always its beginnings, and its leaps from one cycle to another; but now there is nothing but an End lying at the limit of a long flat line. Necrophiliacs, we are no longer interested in anything but this end, since it is definitive. When the pagans, the pre-Socratics, spoke of destruction, they always saw it as an injustice that resulted from the excess of one element over another, and the unjust one was above all else the destroyer. But now, it is destruction that is called just, it is the will to destroy that is called Justice and Holiness. This is the innovation of the Apocalypse”¹

Deze quote van Gilles Deleuze uit *Essays Critical and Clinical* geeft weer dat ons wereldbeeld geëvolueerd is, en hiermee ook onze visie op ‘het einde’. Er wordt echter ook een universele visie op het einde gesuggereerd. De Apocalyps is echter een complex concept met een veelvoud aan interpretaties, betekenissen en implicaties. Onze eigen tijdsbeleving en beeldvorming ligt ten grondslag aan waar wij ons zelf binnen dit complexe veld begeven. De manier waarop verschillende media dit mysterieuze concept aan ons communiceren, geeft vorm aan hoe we dit fenomeen binnen onze eigen belevingswereld kunnen inzetten. Aan de ene kant van het spectrum als plastisch, vermakelijk spektakel, aan de andere kant als middel om de wereld om ons heen beter te begrijpen. Hoe we deze communicatie binnen het theater kunnen begrijpen, wil ik in deze scriptie onderzoeken.

Het woord ‘Apokaluptein’ komt uit het Grieks en betekent onthullen of openbaren.² Openbaring is de naam die gegeven is aan het door Johannes geschreven Bijbelboek. Het door Johannes voorspelde eindscenario staat daarom ook bekend als de Apocalyps. Waar het grootste deel van de Bijbel het ontstaan en de geschiedenis van de wereld vertelt, onthult dit boek de afloop. Ook de boeken Daniël en Ezechiël vallen binnen deze traditie.³ Het is geschreven in een periode waarin de westerse wereld de tijd als een lineaire beweging beschouwde. Heel overzichtelijk begon het bij de schepping door God en eindigde het met de door Johannes voorspelde Apocalyps. Naarmate ons wereldbeeld zich uitbreidde en ons begrip van de complexe wereld om ons heen, veranderde ook de visie op de tijd. Ook onze geschiedenis breidde zich uit van een overzichtelijke 6000 jaar naar een haast onbevattelijke 13,7 miljard jaar. Niet alleen onze visie op de lengte paste zich aan, maar ook onze visie op hoe gebeurtenissen elkaar opvolgen. Waar eerst God de loop der dingen voor ons had vastgelegd, is er nu een scala aan mogelijkheden. Ons beeld van de Apocalyps heeft zich aangepast aan deze verschillende mogelijkheden. Kort door de bocht is de term Apocalyps een paraplueterm geworden voor alle vertellingen waar ‘het einde’ het onderwerp is.

¹ Gilles Deleuze. *Essays Critical and Clinical*. 1993. Vert. Daniel w. Smith en Michael A. Greco. London: Verso, 1998. p46

² H. S Versnel. “Inleiding”, *Leidschrift*. Jaargang 1, nummer 3. Mei 1985. p2

³ Ibidem. p3

Er zijn verschillende onderzoeksvelden die 'het einde' als studieobject beschouwen. Eschatologie is de studie van het einde, maar ook in theologie neemt het einde een belangrijke plaats in.⁴ Vanuit antropologie is onderzocht waarom mensen in het einde geloven. Ik wil de belangrijkste uitkomsten uit deze onderzoeken combineren tot een kader, waarbinnen ik daarna de representatie van de Apocalyps binnen het theater kan onderzoeken. Door hierbij eerst een vergelijking te maken met film, kan ik sneller tot de specificiteit van het theater komen. De representatie van het einde in films is namelijk uitgebreid onderzocht. Uiteindelijk wil ik de functies die de Apocalyps binnen een theatervoorstelling inneemt onderzoeken. Ik zal me hierbij laten leiden door de volgende vraag:

- **Hoe kunnen we de implicaties van verschillende representaties van de Apocalyps binnen een theatervoorstelling begrijpen en vergelijken?**

In het eerste deel, "Een beeld van het Einde", wil ik het begrip Apocalyps introduceren en inbedden in het veld. Aan de hand daarvan wil ik een model voorstellen. Dit model combineert de manieren van onderscheid maken in typen Apocalyps met fases van de Apocalyps. Zo worden verschillende posities gecreëerd waarbinnen een werk zich kan afspelen. Deze posities zullen daarna een uitgangspunt vormen voor de verdere toespitsing op het theater die ik wil maken. De volgende deelvragen zijn hier van belang:

- **Wat is een Apocalyps?**
- **Waarom geloven mensen in de Apocalyps?**
- **Hoe kunnen we vaststellen dat we te maken hebben met een Apocalyps?**
- **Welke verschillende fases van de Apocalyps kunnen we onderscheiden?**
- **Hoe beleven we de rol van de mens in relatie tot vooruitgang?**
- **Welke typen Apocalyps' komen voort uit verschillende visies op vooruitgang?**
- **Welke posities ontstaan uit de samenkomst van fase en type?**

In het tweede deel, "Het einde in beeld", wil ik de specificiteit van theater in relatie tot de Apocalyps tonen. Door een vergelijking te maken met film wil ik in kaart brengen welke posities relevant zijn voor het theater. Door theaterspecifieke kwaliteiten in acht te nemen, kan ik de voorkeur voor bepaalde posities uiteenzetten. Ook wil ik in dit deel een paradox tonen die binnen het theater kan

⁴ Stephen Brown, Jimm Bell & David Carson ed. *Marketing Apocalyps: Eschatology, Escapology and the Illusion of the End*. London: Routledge, 1996. p2-4

ontstaan, door de functie die de *off-stage* ruimte kan vervullen. Ik zal me hierbij laten leiden door de volgende deelvragen:

- **Welke positieverschillen zijn er tussen theater en film en wat betekenen deze voor de verbeeldingsmogelijkheden & doelstellingen?**
- **Welke uitdagingen & mogelijkheden hangen samen met de eigenheid van theater?**
- **In hoeverre sluit de mysterieuze aard van de Apocalyps aan bij het theater?**

Het laatste deel, "Performing the End", koppelt verschillende posities binnen het Apocalyptische aan functies. Door de analyse van cases wil ik de door makers beoogde functies van de Apocalyps tonen. Door werken in het kader van de posities te plaatsen, kan ik aantonen dat posities verbonden zijn met een functie en een doel. Omdat ik maar beperkte ruimte heb, zal ik enkel stukken die ik exemplarisch acht voor een bepaalde doelstelling analyseren. De cases die ik wil gebruiken zijn de volgende:

Ladies & Gentlemen we are Floating in Space

Cry me a River

Robo a Gogo (trilogie of end)

Eindland

De Kosmonauten (2013)

Anna Mendelssohn (2011)

PETRUS (2011)

TgEcho (2011)

Bij deze cases laat ik me leiden door het beantwoorden van de volgende vraag:

- **Wat betekent de ingenomen positie voor het verbeelden van een Apocalyps en in welke kenmerken kunnen we dit terugzien?**

Methodiek:

Het eerste deel berust op literatuuronderzoek van Apocalyptische literatuur binnen eschatologie, theologie en antropologie. Het tweede deel onderzoekt literatuur omtrent Apocalyptische cinema en tevens filosofie. Door eerst het discours zo volledig mogelijk uiteen te zetten, kan er daarna vanuit een vergelijkend perspectief tussen theater en film een verbinding worden gemaakt tussen twee verschillende onderzoeksvelden. Parallellen kunnen op deze manier zichtbaar gemaakt worden, zodat vermoedens in overeenkomsten en verschillen bevestigd kunnen worden. Uiteindelijk vormt een literatuurstudie dus de basis van de eerste twee delen, die als doel hebben het in kaart

gebrachte discours rondom de Apocalyps te verbreden en inzetbaar te maken als analysetool binnen theaterwetenschap.

Het laatste deel is vooral een casestudie om het veld in beeld te krijgen, waar ik vanwege de aard van theater vooral op de maker en mijn eigen ervaring heb gefocust. Ik heb de fenomenologische ervaring van de stukken gekoppeld aan interviews met de makers en uiteindelijk ook aan wetenschappelijke literatuur. Ik heb zo een breder kader proberen te creëren, waarbij meerdere factoren in acht worden genomen. De extrapolatie naar specifieke kenmerken blijft echter gebaseerd op de dialoog tussen mij en het werk (en indien mogelijk de maker) en is gebaseerd op slechts één case per geanalyseerde type/fase combinatie. Het vormt hiermee op dit moment dus eerder een ingang tot verder onderzoek dan een complete onderzoekstool.

Een beeld van het Einde: *Functies van de Apocalyps*

“As an undercurrent of Western Imagination, apocalypticism is always with us. Consider its part in such sudden surges of intellectual and artistic life in our century as modernism, and, in particular expressionism; communism and fascism, the most powerful apocalyptic political currents of our time; the unwelcome beginnings of the nuclear era and the cold war; then the countercultural explosion of the 1960s hits fear of technology, its yearning to recover the natural, and its millenarian dreams of a new Heaven and a new Earth⁵”

Wat is een Apocalyps?

Als werkdefinitie wil ik de Apocalyps beschouwen als de belofte, voltrekking en afwikkeling van het einde (in de ruimste zin van het woord) van onze huidige samenleving. De Apocalyps is een mythe, die zoals eerder gesteld, zijn naam dankt aan het gelijknamige Bijbelboek. Professor Versnel komt de wortels van deze mythe het eerst tegen in de 6^e eeuw voor Christus.

‘Het geloof in een "eindtijd" , ingeleid door een strijd tussen de machten van het licht en duisternis en een laatste oordeel, ontwaren we voor het eerst in het Jodendom, waarin het zich onder invloed van Perzische ideeën met name tijdens en na de Babylonische ballingschap ontwikkelde.’⁶

Het geloof in een eindtijd kunnen we echter al tot veel eerder terugvoeren⁷. Er zijn maar weinig beschavingen bekend zonder verwachting van het einde, gevolgd door een periode van heil. Dit geloof wordt ook wel Millenarisme of Chiliasme genoemd⁸. Millenarisme zou men kunnen definiëren als de verwachting van een totaal, onmiddellijk, definitief, collectief heil , dat in deze wereld zal plaats hebben⁹. De nieuwe situatie is hierbij totaal anders dan de huidige leefwereld¹⁰. Van de tweede wederopstanding van Christus tot de Noorse mythe van Ragnarök, de Hindu-doctrine van Kali Yuga, de laatste schal op de trompet van Israfil die verwacht wordt in de Islam, de Maya-kalender, aliens van de planeet Clarion of de middeleeuwse voorspelling van de pausen¹¹; het einde kent vele verschijningsvormen en is al vele malen voorspeld.

Het is niet binnen alle beschavingen zo dat deze voorspelling zich in een Apocalyptische mythe uitkristalliseert. De overeenkomsten en gemeenschappelijke patronen die binnen verschillende culturele mythologieën onafhankelijk van elkaar zijn ontstaan, doen Versnel echter

⁵ Saul Friedlander et al, *Visions of the Apocalypse: End or Rebirth*. New York: Holmes & Meier, 1985. p3-4.

⁶ H. S Versnel. “Inleiding”, *Leidschrift*. Jaargang 1, nummer 3. Mei 1985. p2

⁷ Een eindtijd zonder strijd tussen goed en kwaad of laatste oordeel en andere elementen die de Apocalyptische mythe onderscheiden.

⁸ H. S Versnel. “Inleiding”, *Leidschrift*. Jaargang 1, nummer 3. Mei 1985. p1-2

Millenarisme wordt tegenwoordig ook wel Millenniarisme genoemd. Ik kies ervoor de oude spelling aan te houden, omdat deze iets minder de nadruk op de eeuwwisseling legt.

⁹ Ibidem, p4.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Vrij naar: ‘Apocalypse then’. *Marketing Apocalyps: Eschatology, Escapology end the Illusion of end*.

vermoeden dat we met een transcultureel sociaal-psychologisch fenomeen te maken hebben.¹² De christelijke traditie is één exponent hiervan, eerder dan de oorsprong of een standaardmodel.¹³

De visie op de Apocalyps wordt echter niet alleen gevormd door Millenaristen. In onze moderne samenleving, is zoals eerder gesteld, de tijdsbeleving doorgeëvolueerd. Hiermee is ook de beeldvorming rond de eindtijd versplinterd. Een recent voorbeeld is het 2012-fenomeen, waar aan de hand van de Mayakalender het einde op 21 december 2012 voorspeld was. Dit was dankbaar materiaal voor Millenaristen. De hype was merkbaar aan de keur van websites en boeken die hieraan gewijd werden, waar vooral voorbereiding werd gepropageerd.

In dezelfde periode vinden we in kritischere berichtgeving ook wetenschappers, die de aannemelijkheid van het einde op 21 december vaak met de grond gelijk maakten. Deze wetenschappers kwamen vaak echter wel met alternatieve scenario's op de proppen, zoals toekomstbeelden van een eindtijd zonder het beloofde heil. Sommige hiervan berusten op kosmisch toeval, maar andere scenario's zijn de schuld van de mens. Deze scenario's werden vervolgens door ecologen of milieuactivisten weer ingezet om bewustzijn te creëren rond ons handelen.

Naast informatieve berichtgeving berust een groot deel van onze beeldvorming ook op entertainment. Spektakelfilms verbeelden allerlei visies op het einde. De Apocalyps wordt hierbij een dankbaar visueel hoogtepunt, dat weinig introductie behoeft. Ook binnen andere kunsten wordt de Apocalyps ingezet. De beeldvorming door kunstenaars of artiesten, die niet per se gelovigen zijn, laat zien dat het Apocalyptische voor andere doeleinden kan worden ingezet. De volgende paragrafen dienen om meer duidelijkheid te scheppen in hoe deze verschillende visies zich ten opzichte van elkaar verhouden.

¹² H. S Versnel. "Inleiding", *Leidschrift*. Jaargang 1, nummer 3. Mei 1985. p2-3

¹³ Ibidem.

Waarom geloven mensen in de Apocalyps?

Het geloof in de Apocalyps is van alle tijden¹⁴. Het geloof in de Apocalyps kan belangrijke voordelen opleveren. We kunnen er vier onderscheiden:

- *Conclusie.*

Het geloof in de Apocalyps biedt een antwoord op de vraag waar de wereld naartoe gaat, namelijk een einde. Het idee dat er een einde is, geeft nut aan het leven en maakt het dragelijker. Het einde biedt gelovigen structuur en houvast. Het sluit een plot af, in de wirwar van het dagelijks leven¹⁵.

- *Onderscheiden.*

De gelovige ziet zichzelf als uitverkoren. Hij doet enkel goed en misstanden in de samenleving zijn niet zijn schuld. Hij mag rekenen op redding omdat hij leeft volgens een bepaald geloof of heilige tekst.

- *Gelijkheid.*

De Apocalyps creëert gelijkheid door het culturele verleden uit te wissen. Verschillen in rijkdom, rang en stand verdwijnen. Het geloof geeft uitdrukking aan de hoop van de onderdrukten dat er een eind komt aan het ervaren onrecht¹⁶.

- *Escapisme.*

Escapisme gaat een nog een stapje verder dan gelijkheid. Het rekent af met alle huidige misstanden in de samenleving, maar geeft bovendien de hoop op een nieuw begin. Het biedt een Utopie die de huidige samenleving vervangt¹⁷.

Voor veel Millenaristen is het Apocalyptische een belangrijk deel van hun doctrine. Sommige Millenaristen, zoals de familie Phelps van de Westboro Baptist Church in Amerika, geloven dat de Apocalyps zich reeds aan het voltrekken is¹⁸. Op basis van Bijbelteksten, interpreteert deze familie allerlei gebeurtenissen uit de huidige samenleving als tekenen van het naderende einde. Doordat deze sekteleiden zich beschouwen als de uitverkorenen van God, menen zij recht te hebben andersdenkenden zwaar te beledigen. Zo verkondigen ze onder andere bij begrafenissen van homo's en gesneuvelde soldaten dat deze mensen reeds in de hel zijn. Doordat ze de wereld volgens een

¹⁴ H. S Versnel. "Inleiding", *Leidschrift*. Jaargang 1, nummer 3. Mei 1985.

¹⁵ Brown. "Apocalypolics Anonymous" *Marketing Apocalyps: Eschatology, Escapology and the Illusion of the End*. London: Routledge, 1996. p5

¹⁶ Wheeler W. Dixon. *Visions of the Apocalypse: spectacles of destruction in American Cinema*. Colombia: University Press, 2003. p 2-3.

Deze visie op gelijkheid getuigd van een negatief wereldbeeld, waar ook de hoop tot Utopie niet meer wordt uitgesproken en sluit aan op de *Ironic* visie op het Apocalyptische. Dat daarbij ook al het goede wordt weggevaagd, wordt door Dixon op de koop toe genomen.

¹⁷ Saul Friedlander et al, *Visions of the Apocalypse: End or Rebirth*. New York: Holmes & Meier, 1985. p2-3

¹⁸ adhv: Louis Theroux: AMERICA'S MOST HATED FAMILY IN CRISIS. BBC 2011

binaire goed-versus-kwaadverdeling simplificeren en zichzelf ook nog eens in de positie van de 'good guys' plaatsen, eigenen ze zich een soort uitverkoren, onschendbare positie toe¹⁹. Doordat mythe fungeert als een metatheorie, vormt het een kader waarbinnen Millenaristen allerlei handelingen en gebeurtenissen in hun voordeel kunnen uitleggen. Daarnaast is het makkelijker te geloven in de illusie dat je snapt hoe de wereld werkt, dan toegeven dat je het niet begrijpt.

Omdat de Apocalypsmythe over een punt in de toekomst gaat, is het ook moeilijk om overtuigende tegenbewijzen aan te dragen. Wetenschappers kunnen zich immers niet baseren op archeologie of tastbare bewijsstukken. Voorspellingen kunnen zowel door wetenschappers als Millenaristen ingezet worden om hun overtuiging te sterken. Gestoeld op redentie en 'kansberekening' wordt Millenarisme als een verstandige keuze gepresenteerd. Als de Apocalypsaanhanger gelijk heeft en het einde is er, dan is hij voorbereid en kan hij tevens het maximale halen uit de tijd die hij nog heeft. Omdat gelovigen zichzelf vaak profileren als uitverkorenen betekent het in sommige gevallen ook dat ze als een van de weinigen op aarde gered worden en een nieuwe samenleving mogen beginnen. Mocht de Apocalyptische voorspelling echter niet uitkomen dan hebben ze ook geluk, want ze leven immers verder. Het niet geloven zou echter wél nadelig kunnen werken. Ze worden in dat geval immers niet uitverkoren en ze eindigen in de chaos en wanhoop samen met alle andere slachtoffers. Dit veelgebruikte wat-als argument dat qua redentie sterk leunt op Pascal's Wager²⁰, biedt voor Millenaristen een stevig houvast. Door de kansen op een Apocalyps of het bestaan van God als 50/50 te presenteren, lijken de gelovigen een sterk argument in handen te hebben. Maar het is natuurlijk een drogreden, aangezien de tijd die is gestoken in het zich voorbereiden op een waarschijnlijk fictief fenomeen redelijkerwijs het best als weggegooid kan worden beschouwd.

Daarnaast wordt geloof versterkt als een voorspelde einddatum dichterbij komt. Er ontstaat een soort vicieuze cirkel waar gelovigen hun ideeën steeds bevestigd zien, omdat media op de hype inspelen²¹. Hierdoor komt er een groter aantal mensen met het fenomeen in aanraking, die de media-uitingen en publicaties vervolgens als bewijs zien. Hierdoor groeit de doelgroep en wordt het een steeds interessantere doelgroep om voor te publiceren.

Naast pseudowetenschap zijn er ook serieuze wetenschappelijke stromingen en publicaties zoals eschatologie en theologie die uitgaan van het einde. Wetenschappelijk beargumenteerde theorieën zoals The Doomsday Argument laten met behulp van ingewikkelde kansberekening zien dat rekening houden met een Apocalyptisch einde niet alleen weggelegd is voor bijgelovigen, maar

¹⁹ Moshe Hazani. 'Apocalypticism, Symbolic Breakdown and Paranoia' *Apocalyptic Time*. Leiden Brill, 2000. p26.

²⁰ <http://plato.stanford.edu/entries/pascal-wager/>

²¹ S. 'O Leary. 'When Prophecy Fails and When it Succeeds: Apocalyptic Predictions and the Re-Entry into Ordinary Time' *Apocalyptic Time*. Leiden Brill, 2000. p341-355

ook vanuit de rede aannemelijk kan zijn²². Er worden wel aannames gedaan die de hele wetenschappelijke argumentatiestructuur doen wankelen, zoals dat het menselijk handelen (in ieder geval deels) deterministisch is of door het lot bepaald wordt²³.

Verder is er een heel kenmerkende cognitieve dissonantie onder Millenaristen.²⁴ Het geloof in de Apocalyps wordt eerder sterker dan afgezwakt, mocht de datum van de Apocalyps voorbij zijn en het einde der tijden niet zijn aangebroken. Onderzoekers hebben dit door middel van infiltratie in Apocalypssektes aangetoond²⁵. Doordat de mythe niet te bewijzen is tot het moment suprême en het geloof erin zo'n belangrijk onderdeel is van het leven van de aanhangers, klampen ze zich aan de mythe vast, ook als het tegendeel waar blijkt te zijn. De Jehova's Getuigen moesten "hun" einde van de wereld al negen keer verzetten (1874, 1878, 1881, 1910, 1914, 1918, 1925, 1975, 1984)²⁶. Juist in de periode na de voorspelde datum is er discrepantie tussen hun geloof en de werkelijkheid. Om geen gezichtsverlies te lijden of al hun overtuigingen overboord te gooien, houden Millenaristen eerder sterker vast aan hun waarden. Juist deze sterke irreële reactie zorgt ervoor dat de mythe hardnekkig stand kan houden.

²² John Leslie. *The End of the World: The Science and Ethics of Human Extinction*. London: Routledge, 1996. p187-236

²³ Ibidem.

²⁴ Alex Boese. *Elephants on Acid and other Bizarre Experiments*. Pan Macmillan Ltd: London, 2009. p259-266

²⁵ Festinger, L., H. W. Riecken & S. Schachter. *When Prophecy Fails: A Social and Psychological Study of a Modern Group that Predicted the Destruction of the World*. New York: Harper Torchbooks, 1956.

²⁶ Ibidem, p4.

Hoe kunnen we vaststellen dat we te maken hebben met een Apocalyps?

Het onderscheid tussen 'het einde' en een Apocalyps is niet direct duidelijk. Malcolm Bull geeft in *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision and Totality* aan dat de Apocalypsmythe zich onderscheidt door bepaalde vormen van narratologie, argumentatie en ideologie, die bepaalde karakteristieken delen, zonder per se religieus te worden²⁷. Wat deze karakteristieken zijn, laat hij echter in het midden. Omdat de Apocalyps verworden is tot een paraplubegrip, waaronder allerlei vormen van het einde zijn gaan vallen, kunnen we wel bepalen tot in welke mate een Apocalyptische vertelling kenmerken van de mythe in zich draagt. Nuttig is het onderscheid dat Vita Fortunati in zijn tekst *The Metamorphosis of the Apocalyptic Myth* maakt²⁸. Hij definieert zes kenmerken die typerend zijn voor de Apocalyptische Mythe. Hiermee probeert hij te onderschrijven waarom de mythe in zijn verschijningsvormen steeds weer opduikt in moderne literatuur.

- 1) De Apocalyps is een prachtige metafoor voor de menselijke staat van zijn.
- 2) De Apocalyps is een mythe met binaire oppositionele denkbeelden: goed tegen kwaad, duister tegen licht, dood tegen leven. Deze zwart-witte manier van denken kan situaties erg overzichtelijk maken. Het sluit aan op de binaire principes die binnen zo veel culturen gebruikt worden om de leefwereld te organiseren²⁹.
- 3) De drie basiselementen in Apocalyptisch werk zijn *Destruction, Judgement & Regeneration*. Door deze in zijn werk op te nemen, tilt de maker zichzelf naar de positie van "uitverkorene" omdat hij zijn kennis van het mystieke etaleert.
- 4) De Apocalyps beschrijft het einde der tijden. Het "einde der tijden" kan vele genuanceerde vormen aannemen. Juist vanwege de multi-interpretabiliteit van de Apocalyps kan zij verschillende dingen symboliseren, zoals een "nieuw begin" of het einde van de huidige set regels en normen of een einde van de gevestigde orde. Dat mensen altijd misstanden zien en hopen op een betere toekomst maakt dat deze mythe zo tijdloos is.
- 5) Het geloof in een Apocalyps berust sterk op de angst voor mogelijke problemen en de verbeelding of fantasie dat dit dusdanig escaleert dat het catastrofaal is. Het boort de angst voor de natuur, de dood en eenzaamheid aan.
- 6) De focus ligt eerder op interne natuur dan op de externe.

²⁷ Malcolm Bull. *Seeing things hidden : apocalypse, vision and totality*. London, Verso, 1999. p47.

²⁸ Vita Fortunati. "methamorphosis of the Apocalyptic myth" *Utopias and the Millenium*. Redwood Press Ltd: Wiltshire, 1993. p81 t/m 89

²⁹ Malcolm Bull. *Seeing things hidden : apocalypse, vision and totality*. London, Verso, 1999. p54

Welke verschillende fases van de Apocalyps kunnen we onderscheiden?

De door Fortunati aangehaalde basiselementen *Destruction, Judgement & Regeneration* behoeven wat extra toelichting. Deze basiselementen, die we ook kunnen begrijpen als fases, zijn door enkele auteurs onder verschillende namen ingedeeld, maar vormen eigenlijk een driedeling met eenzelfde kern.

- | | |
|--|------------------|
| • Destruction , Judgement & Regeneration | Fortunati (1993) |
| • Crisis, Judgement & Vindication | McGinn (1995) |
| • Decadence, End & Renovation | Kermode (1995) |

Ik kies ervoor de termen van Fortunati te gebruiken.

De eerste fase (Destruction) is die voor het daadwerkelijke einde der tijden. De wereld verkeert dan in een crisis. Rampspoed, honger, ziekten en oorlog teisteren de planeet. De tekenen aan de wand zijn zichtbaar en de wereld raakt steeds verder in verval. Kwade krachten zijn aan het werk. De mensen die geloven in het einde kunnen zichzelf er vaak makkelijk van overtuigen dat de Apocalyps snel nadert door te benadrukken dat we in deze fase van crisis verkeren. Er is vaak een dreiging van totale vernietiging (bijvoorbeeld de Tweede Wereldoorlog, de Koude Oorlog, terreuraanslagen, nucleaire dreiging, klimaatproblemen, economische crisis of oude voorspellingen)³⁰. Alle misstanden in de maatschappij tijdens deze fase kunnen makkelijk buiten de individuele gelovige worden neergelegd, bij de overheid het systeem of een hogere macht.

De tweede fase (Judgement) is die van het Oordeel. Christus keert terug op aarde, Aliens landen of een komeet slaat in. De mensheid heeft de tekenen aan de wand genegeerd en er is geen weg terug. De dag des oordeels is daar en iedereen wordt veroordeeld voor zijn of haar daden. De ramp voltrekt zich. God of een andere bovennatuurlijke macht is het zat en rekt af. De dimensie van tijd zoals wij die kennen houdt op te bestaan³¹. Al het kwade wordt uitgevaagd en slechts een klein groepje uitverkorenen overleeft³².

De derde fase (Regeneration) is een nieuw begin. De maatschappij is ten onder gegaan en uit de resten van deze wereld proberen overlevenden een nieuwe maatschappij op te bouwen. Soms is dit een betere wereld, maar vaak moet er eerst een strijd geleverd worden om te overleven.

Vanwege de dilemma's en de fantastische mogelijkheden die een vernietigde post-apocalyptische

³⁰ De Amerikaanse Westboro baptist church ziet de huidige economische crisis als teken dat we in de fase van *Destruction* verkeren. Obama wordt door deze sekte als Antichrist bestempeld.

adhv: Louis Theroux: AMERICA'S MOST HATED FAMILY IN CRISIS. BBC 2011

³¹ H. S Versnel. "Inleiding", *Leidschrift*. Jaargang 1, nummer 3. Mei 1985

³² In de bijbel vaak 144 of 144.000. Het eerste getal kan natuurlijk makkelijk corresponderen met de grote van een sekte. Het tweede getal is interpreteerbaar als een kleine stad of gemeenschap waar de gelovige deel van is. Adhv: H. S Versnel. "Inleiding", *Leidschrift*. Jaargang 1, nummer 3. Mei 1985.

wereld oplevert, wordt het landschap van deze derde fase vaak gebruikt als setting in postmoderne literatuur en films.

Ik zou de derde fase willen nuanceren door er een vierde aan toe te voegen: *Myth*. In deze fase is de dag des oordeels al voltrokken. De Apocalyps ligt in deze fase in zo'n ver verleden dat het tot een mythe is geworden. Alhoewel de Apocalyps de maatschappij gevormd heeft, ligt hij niet meer in het geheugen. De sporen zijn nog maar vaag. Alleen in mythologie of door de belevenissen van een tijdreiziger weten we dat het om de Aarde gaat³³. Denk bijvoorbeeld aan *PLANET OF THE APES*, waar aan het einde het vergane Vrijheidsbeeld ons toont dat we te maken hebben met een post-apocalyptische aarde, terwijl hoofdpersoon Taylor zich eerst op een verre planeet waande. Ook in *NAUSICA AND THE VALLEY OF THE WIND* komen we er pas halverwege de vertelling achter dat de door insecten bevolkte planeet niet is wat deze lijkt. Het gif dat door de planten verspreid wordt, blijkt niet natuurlijk te zijn. Het is de erfenis van de mensheid die in een verschrikkelijke wapenwedloop het hele milieu heeft vergiftigd.

³³ En daarmee ons als lezer, kijker of toeschouwer.

Hoe beleven we de rol van de mens in relatie tot vooruitgang?

De manier waarop we vooruitgang beleven, is erg belangrijk voor hoe we tegen een Apocalyps aankijken. Om in de volgende paragraaf tot een typering van de Apocalyps te kunnen komen, zal ik daarom eerst verschillende manieren van tijdsbeleving uiteenzetten. Frank Kermode geeft in *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* een conflict weer:

“[...] the conflict between the deterministic pattern any plot suggests, and the freedom of persons within that plot to choose and so to alter the structure, the relation of beginning, middle, and end”³⁴.

Grofweg kunnen we onze tijdsbeleving in twee kampen indelen. Aan de ene kant een deterministisch kamp, dat vooruitgang beleeft als lot, vanwege het overkoepelende plot of de onderliggende structuur. Het lot is een onveranderlijke, onvermijdelijke bestemming, waar we als mens geen invloed op kunnen uitoefenen. Wat er te gebeuren staat, is reeds vastgelegd. We kunnen het enkel ondergaan en het accepteren. Ons eigen handelen bepaalt wel hoe we bij de afwikkeling van het plot beoordeeld worden.

Daar tegenover staat een kamp dat vooruitgang beleeft als causaliteit, het probabilistische kamp. Probabilisme baseert zich op waarschijnlijkheid. De toekomst heeft verschillende mogelijkheden, met verschillende waarschijnlijkheden, maar is van tevoren nooit geheel kenbaar. Het einde kan hier deel van zijn, maar dat is niet vanzelfsprekend of vaststaand. Verschillende factoren, waaronder ons handelen, bepalen uiteindelijk hoe de toekomst vorm krijgt. De keuzes die we maken hebben een logisch gevolg. Wij zijn zelf de belangrijkste architect van onze toekomst.. De beslissingen die mensen maken, geven vorm aan de wereld om ons heen. Binnen dit probabilistische wereldbeeld wil ik wel nog het onderscheid maken tussen cultuuroptimisten en cultuurpessimisten. Of we een rooskleurig wereldbeeld hebben, heeft namelijk ook consequenties voor onze visie op het einde.

Geloof in het bovennatuurlijke en ‘het lot’ brengt vele voordelen met zich mee. Als we vooruitgang buiten onszelf plaatsen, hoeven we ons niet te verantwoorden voor onze daden. Wat gebeurt, is immers voorbestemd en daarmee niet onze schuld. Vandaar dat een deterministische tijdsbeleving nog steeds relevant kan zijn. Geloof in een overzichtelijke creatie met een doel en conclusie leidt ook tot ideeën over een wenselijk begin, midden en einde. Binnen dit denkbeeld is de Apocalyps onvermijdelijk. In bijvoorbeeld de Openbaringen van Johannes wordt in detail beschreven hoe de aarde tot zijn einde komt. Religieuze ideeën zoals over de vier ruiters van de Apocalyps en het stoppen van de dimensie van tijd, komen hieruit voort³⁵. Dat de Apocalyps in de Bijbel wordt

³⁴ Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press. 2000. (1967) p30.

³⁵ Mogelijk uit vertaalfout, adhv: Malcolm Bull. *Seeing things hidden : apocalypse, vision and totality*. London, Verso, 1999.

voorspeld als “plots en verschrikkelijk” en enkel God weet hoe en wanneer deze plaatsvindt³⁶, maar vooral ook als “niet door de handen van de mens³⁷”, draagt bij aan het beeld van demonen, bovennatuurlijke wezens, kometen of kosmische krachten. Het Universum als een langzaam tikkende klok naar het onvermijdelijke eind, waarvan niemand precies weet wanneer het komen zal.

In een probabilistische wereld is de mens een actieve participant. Hij heeft de mogelijkheid zelf keuzes te maken die de hele wereld om hem heen vormgeven. Zelfs als hij niet bewust actief participeert zullen zijn acties invloed hebben. Hij is deel van een netwerk, waar het samenspel van allerlei factoren de toekomst vormgeeft. Het Apocalyptische komt hier door een fout, die ook voorkomen had kunnen worden. Dit geeft de mens ook direct een bepaalde verantwoordelijkheid voor zijn omgeving. Binnen deze minder sacrale denkbeelden kunnen we een onderscheid maken tussen cultuuroptimistisch en cultuurpessimistisch.

Cultuuroptimisten hebben vertrouwen in de cultuur en de aard van de mens. Zij zien de wereld als iets moois, dat het beschermen waard is. Een Apocalyps moet dan ook vermeden worden. Dat kan als ieder mens zijn verantwoordelijkheid neemt en zich bewust wordt van zijn handelen. Mocht het einde zich echter toch voordoen, dan zal de mensheid waarschijnlijk als een feniks uit de as herrijzen. De Apocalyps is een soort schone lei. De postapocalyptische wereld kan in dit geval als een soort canvas dienen om een betere cultuur in te beelden, waar bijvoorbeeld de mens meer in contact komt met de natuur.

In een cultuurpessimistisch beeld is de mensheid vanwege zijn slechte aard gedoemd zichzelf te vernietigen. Het door Kermode veronderstelde plot is algeheel afwezig. Het leven is nutteloos. De mens is lui van aard en zal zich niet bekommeren om zijn omgeving tot het te laat is. Deze vernietiging is echter ook iets moois, omdat de mens ook ten onder gaat. De Apocalyps dient echter geen doel. De mensen die nog overleven, zullen waarschijnlijk als een stel barbaren om de laatste waardevolle grondstoffen vechten. De zorgvuldig opgebouwde cultuur zal in verval raken. Alles waar voor is gewerkt en gestreden is voor niets geweest.

Het onderscheid tussen deterministisch, probabilistisch-cultuuroptimistisch & probabilistisch-cultuurpessimistisch wil ik in de volgende paragraaf gaan koppelen aan een indeling, zoals die terug te vinden is in de literatuur. Ik zal een deterministisch denkbeeld in dit geval als meest positief indelen. Een overwinning van het goede op het kwade, een eeuwigdurend koninkrijk naast God en het feit dat de meeste Millenaristen zichzelf aan de uitverkoren kant plaatsen, komt op mij erg optimistisch over. Optimistischer dan wat ik eerder als cultuuroptimisme beschreven heb.

³⁶ Friedländer, Saul et al. *Visions of Apocalypse: End or Rebirth?*. New York: Holmes & Meijer Publishers Inc, 1985 p44

³⁷ Ibidem

Welke typen Apocalyps komen voort uit verschillende visies op vooruitgang?

Verschillende auteurs hebben een driedeling gemaakt binnen de typen Apocalyps. De belangrijkste zijn:

- Set, Canon, Interpretations Kermode (1985)
- Divine, Technological, Ironic Quinby (1994)
- Sacred Historical, Sacred Spiritual, Secular Bull (1995)

Grondlegger van deze driedeling is D. H. Lawrence in *Apocalypse*³⁸. Hij schetst een historisch ideaal om in te geloven en stelt daartegenover een modernistisch ideaal. Alhoewel hij deze typeringen geen eenduidige naam geeft, bieden ze een kader om interpretaties van de Apocalyps in in te delen.

Kermode borduurt voort op deze typering, maar neemt de postmoderne wereldvisie als uitgangspunt voor een derde typering. Quinby en Bull scherpen deze indeling aan, elk met hun eigen nuancering.

Deze indelingen zijn niet identiek, maar sluiten wel aan bij het idee dat verschillende beleving van de tijd van invloed zijn op het type Apocalyps. Als we de tijdsbeleving gebruiken om de types in te delen, krijgen we de volgende tabel:

Auteur \ Type	Deterministisch	Probabilistisch	
	Optimistisch	Cultuuroptimistisch	Cultuurpessimistisch
Kermode(1985)	<i>Set</i>	<i>Canon</i>	<i>Interpretations</i>
Quinby (1994)	<i>Divine</i>	<i>Technological</i>	<i>Ironic</i>
Bull (1995)	<i>Sacred Historical</i>	<i>Sacred spiritual</i>	<i>Secular</i>

Ik zal de typering van Quinby aanhouden, omdat zijn indeling het beste aansluit bij mijn visie op tijdsbeleving. Daarnaast vind ik dat de door hem gekozen woorden het best een beeld geven van wat hij met zijn typeringen bedoelt.

Het eerste type is deterministisch (*Divine*), is de Apocalyps volgens de geschriften, zoals door religieuze fanatici wordt uitgedragen. In vele verschijningsvormen en bij vele culturen is een dergelijke mythe prominent aanwezig. Het is een voorspelling die deel is van de cultuur: een hogere macht komt op aarde om een oordeel te vellen over de mensen. Dit betekent de vernietiging van het kwaad en een nieuw begin voor degenen die goed hebben gedaan. Dit sluit aan bij een wereldvisie met een begin, midden en einde. Het is prettig om het gevoel te hebben dat het Universum naar een conclusie toewerkt en dat het meetelt dat je goede dingen doet. Een Utopie valt de goeden en

³⁸ D.H Lawrence. *Apocalypse and the Writings on Revelations*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

gelovigen ten deel. Als we de toekomstige tijd zien als iets wat voorspelbaar en daarmee onveranderlijk is, betekent dit dat de rol van de mens geen invloed heeft op de komende periode. Het is daarom voor de observator van het kunstwerk vooral van belang inzicht te krijgen in de wereld en eventueel berouw te tonen voor het te laat is.

Het tweede type (*Technological*) is gebaseerd op hetzelfde idee, maar dan zonder sacrale elementen³⁹. In dat geval vernietigt de mensheid zichzelf. Ook hier is een vernietiging van het kwaad, dat de mensheid over zichzelf heeft afgeroepen, onvermijdelijk. Niet een hogere macht, maar de mens zelf is zijn rechter. De fouten van de mens zorgen ervoor dat er met schone lei wordt begonnen. In deze toekomst leert de mens hopelijk van zijn fouten, om zo een nieuwe maatschappij, die meer in balans is, te creëren. In deze tijdsbeleving speelt de mens een actieve rol en hij moet dus ook zorg dragen voor de aarde en de mensheid. In dit beeld, waar de mens als actor in een wereldomvattend netwerk wordt neergezet, is er een rol als redder of behoeder mogelijk. Het geloof in de overwinning van het goede en de hoop op een betere wereld is het belangrijkste dat deze categorie onderscheidt van het derde type.

Het derde type (*Ironic*) berust op een antinomische houding⁴⁰, een nihilistische, in essentie pessimistische wereldvisie die veel voorkomt in de literatuur en popcultuur⁴¹. Hierbij is er ook een einde, maar niet met een hoger doel of verlosser. Dit leidt niet tot een Utopie, maar is écht het einde van de mensheid. Niet samen een nieuwe toekomst opbouwen, maar een strijd om grondstoffen of voedsel. De ware aard van de mens komt naar boven, alles om te overleven wordt uit de kast getrokken, van plunderen tot kannibalisme. In een vernietigde wereld telt slechts het recht van de sterkste. En de mens heeft het vaak nog allemaal aan zichzelf te wijten dat hij in deze ellende verzeild is geraakt. Deze onverschillige visie, zonder vertrouwen in een post-apocalyptische toekomst, sluit aan bij de postmoderne denkwijze en wint daarom nog steeds terrein.⁴²

Het belangrijkste onderscheid is te vinden in de rol die de mens krijgt toebedeeld door de auteur, maker of kunstenaar en het daarmee samenhangende beeld van de toekomst. Binnen een *divine* model van de Apocalyps ondergaat de mens het lot dat door de goden of een hogere macht is opgelegd. Bij een *technological* model is de mens deel van een ingewikkeld netwerk. Hierbinnen kan hij de rol van katalysator in het proces aannemen, maar ook een preventieve functie is mogelijk. Bij een *ironic* model kan het einde allerlei vormen aannemen, van stomme fout tot komeet. Dat het

³⁹ Stephen Brown, Jimm Bell & David Carson ed. *Marketing Apocalyps: Eschatology, Escapology and the Illusion of the End*. London: Routledge, 1996. p2-4

⁴⁰ Antinomisme komt van het Griekse Nomos, dat wet of rede betekent. Omdat de huidige maatschappij ten onder driegt te gaan, acht men zich niet meer gebonden aan normen en conventies.

H. S. Versnel. "Inleiding", *Leidschrift*. Jaargang 1, nummer 3. Mei 1985. p5

⁴¹ Brown "Apocalypics Anonymous" *Marketing Apocalyps: Eschatology, Escapology and the Illusion of the End*. London: Routledge, 1996. p4

⁴² Krishan Kumar & Stephen Bann. *Utopias and the Millennium*. Redwood Press Ltd: Wiltshire, 1993. p81-89

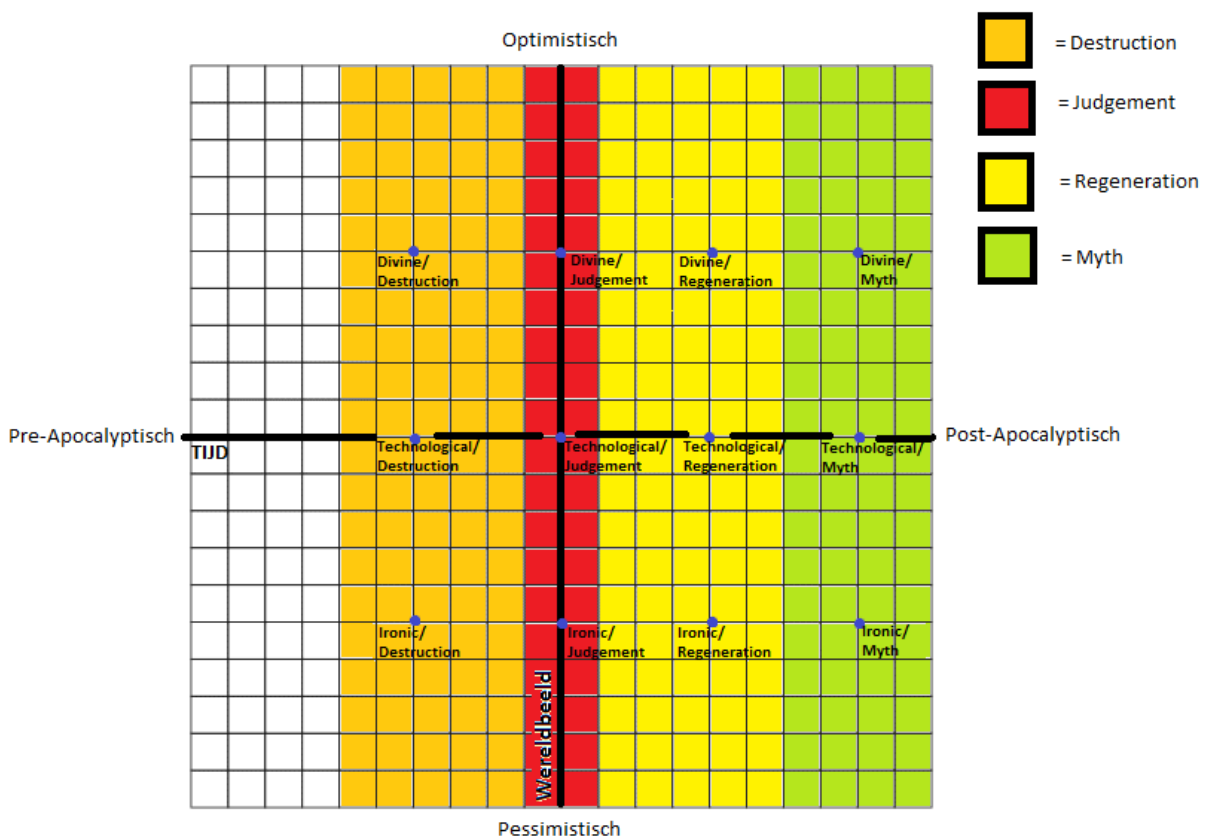
verlies van de cultuur de mens direct terugkatapulteert in de rol van een barbaar, zonder moraal, is hierbij de centrale aanname. Eigenlijk zijn we allemaal wilden, slechts door een klein laagje cultuur, waarden en sociale normen bij elkaar gehouden.

Welke posities ontstaan uit de samenkomst van fase en type?

Traditioneel beschrijven werken de gehele mythe van de Apocalyps. Moderne werken zijn echter minder vaak metavertellingen en zijn tevens divers van aard. De tijdsspanne die in een werk afgewikkeld wordt, is gekrompen. Waar eerst de totaliteit van de Apocalyps beschreven werd, hebben we nu te maken met een verhaal, dat zich slechts in één fase afspeelt. Er is minder vaak sprake van een alwetende schrijverspositie, eerder krijgen we te maken met een personage dat een deel van de Apocalyps beleeft. De positie die een maker of auteur inneemt komt, voor uit een combinatie van de fase waarin het werk zich afspeelt en het type Apocalyps dat in het werk voorkomt. De mogelijke combinaties die dit oplevert, zijn hieronder in een tabel uiteengezet:

Fase \ Type	Destruction	Judgement	Regeneration	Myth
Divine	Divine/Destruction	Divine/Judgement	Divine/Regeneration	Divine/Myth
Technological	Technological/Destruction	Technological/Judgement	Technological/Regeneration	Technological/Myth
Ironic	Ironic/Destruction	Ironic/Judgement	Ironic/Regeneration	Ironic/Myth

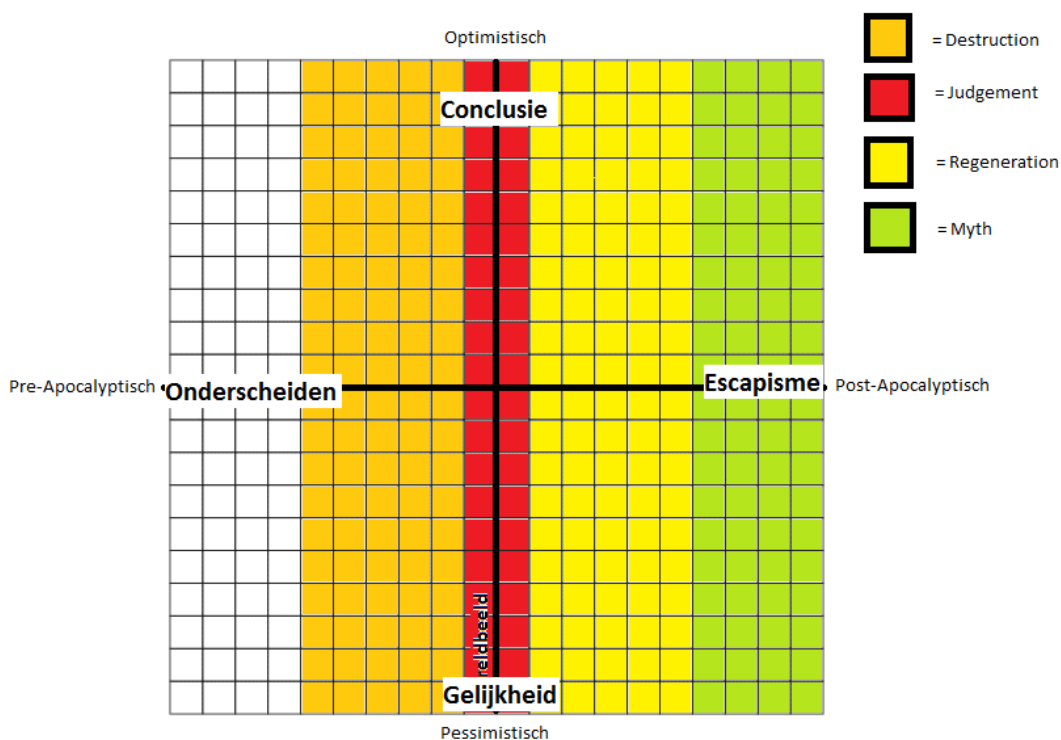
Door deze verschillende posities uit te zetten op een spreidingsdiagram kunnen we de correlatie tussen de verschillende posities weergeven. Ook maakt een grafiek het makkelijker stukken te positioneren die niet strikt binnen de gemaakte indeling vallen. Sommige stukken zullen namelijk wel meerdere fases beschrijven of bijvoorbeeld een middenweg bewandelen tussen een cultuuroptimistisch en cultuurpessimistisch wereldbeeld.



Ik ben van mening dat de posities in de spreidingsgrafiek te koppelen zijn aan de voordelen die geloven in een Apocalyps voor Milleniaristen oplevert. Deze voordelen zijn niet alleen voor de gelovigen van toepassing, maar kunnen door een maker of kunstenaar ingezet worden. Ik wil benadrukken dat de voordelen elkaar niet uitsluiten, maar ik denk dat afhankelijk van de positie, bepaalde voordelen de overhand hebben.

Aan de horizontale fase-as, die de progressie in tijd weergeeft, wil ik de voordelen 'onderscheiden' en 'escapisme' koppelen. Ik ben van mening dat hoe vroeger in de tijd de maker zijn stuk positioneert, hoe zwaarder het voordeel 'onderscheiden' weegt. De maker heeft immers kennis van een aankomende Apocalyps, die hij met ons deelt. Hoe dichterbij de gebeurtenis we komen, hoe minder uniek deze kennis zal zijn. Op het andere uiteinde van de tijdsas, in de fase *Myth*, is het escapisme belangrijker. Deze fase biedt de mogelijkheid te fantaseren over een nieuwe toekomst. Een maker kan zijn visie hierop tentoonspreiden. Hoe verder van de Apocalyps de maker zich positioneert, hoe minder het destructieve aspect van de Apocalyps de overhand heeft. Het schonelei-effect blijft echter wel behouden.

Op de verticale visie-as, die optimisme weergeeft, wil ik bovenaan de conclusiefunctie plaatsen. Hoe optimistischer, hoe eerder de maker het einde als een concluderende afsluiting zal zien. Een einde dat een afwikkeling is van allerlei zaken en niet enkel een absoluut einde van het bestaan van de mens. Onderaan deze as wil ik de gelijkheidsfunctie plaatsen. Het uitwissen van al wat er voorheen was, de daden die voorheen gedaan zijn, tellen niet meer mee, maar vooral het eindigen van een wereld die nu als onrechtvaardig wordt beschouwd.



Naast de voordelen die in de spreidingsgrafiek zijn weergegeven, zijn er natuurlijk ook andere redenen om een Apocalyps in je werk op te nemen. Het model biedt de mogelijkheid onderscheid te maken binnen het veelvoud aan vormen die de Apocalyps kan aannemen. Omdat het woord Apocalyps tot een paraplu-begrip is geworden, is het handig om onderscheid te maken tussen de vele verschillende functies die een Apocalyps kan vervullen. Door dit model kunnen we bestaande functies makkelijker uiteenzetten. Het begrijpen van wat een maker wil communiceren met zijn Apocalyps-vertekening wordt makkelijker als we het binnen de context van zijn positionering beschouwen. Ook kunnen we makkelijker vergelijkingen maken tussen verschillende Apocalypische werken als we hun positie ten opzichte van elkaar kunnen bepalen.

In de onderstaande verhoudingstabel zet ik kenmerken uiteen die het makkelijker maken werken in te delen in de spreidingsgrafiek. De kenmerken in de tabel zijn een mogelijke concretisering van wat voortvloeit uit de combinatie tussen type en fase. Het is vooral een voorstel om kenmerken te vinden die bij werken passen, die verder gaan dan de vier voorgestelde voordelen in de spreidingsgrafiek. De tabel is vooral een stap om te kunnen differentiëren in positionering. Door een aantal voorbeelden op te nemen, wordt duidelijker hoe kenmerken terugkeren in werken.

De functies die in de onderstaande tabel zijn verwerkt, zijn niet de enige functies. Het zijn dezelfde als in de bovenstaande spreidingsgrafiek. De functies die in de tabel staan, zijn de functies die duidelijker naar voren komen bij de positie in de tabel. Ze sluiten elkaar dus niet uit, maar bepaalde functies zullen beter tot hun recht komen.

Fase Type	<i>Destruction</i>	<i>Judgement</i>	<i>Regeneration</i>	<i>Myth</i>
<i>Divine</i>	Deterministisch- <i>Pre-apocalyptisch</i>	Deterministisch- <i>Apocalyptisch</i>	Deterministisch- <i>Post-apocalyptisch</i>	Deterministisch- <i>Post-apocalyptisch</i>
-----	-----	-----	-----	-----
Functie:	Uitverkoren + conclusie	conclusie	Conclusie +Escapisme	(radicaal) Escapisme + Conclusie
Kenmerkend:	-Uitverkorenen stijgen naar hemel -voorbested -onafwendbaar	-Verlosser keert terug -iedereen wordt beoordeeld	-Paradijselijk -einde van het aardse -Het goed heeft overwonnen -Tijdloos	Omdat tijd in dit wereldbeeld echt eindig is, zal er geen duidelijk onderscheid bestaan tussen deze positie en die van Divine/Regeneration
Voorbeelden:	Trilogie of End en Robo a Gogo	Het houtsnijwerk van Albrecht Dürer		
<i>Technological</i>	Probabilistisch Cultuuroptimistisch- <i>Pre-apocalyptisch</i>	Probabilistisch Cultuuroptimistisch- <i>Apocalyptisch</i>	Probabilistisch Cultuuroptimistisch- <i>Post-apocalyptisch</i> ⁴³	Probabilistisch Cultuuroptimistisch- <i>Post-apocalyptisch</i> ⁴⁴
-----	-----	-----	-----	-----
Functie:	Uitverkoren	Voordelen wegen even zwaar	Escapisme	(radicaal) Escapisme
Kenmerkend:	-afwendbaar -samenloop omstandigheden -persoonlijk	-Alles is mogelijk -De mens krijgt een nieuwe kans -beoordeling individueel	-menschheid leert van fouten -nieuw begin -beschaving keert terug in nieuwe vorm	-Harmonie -community -terug naar natuur -nieuwe kijk op wetenschap
Voorbeelden:	Apocalypso en Cry me A River, Dr. STRANGELOVE OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB	THE DAY AFTER TOMORROW	Ladies & Gentlemen we are floating in space WALL-E en ORIGIN, THE LAST MAN	NAUSICA AND THE VALLIE OF THE WIND en OBLIVION, Vliegboot Moederschip
<i>Ironic</i>	Probabilistisch Cultuurpessimistisch- <i>Pre-Apocalyptisch</i>	Probabilistisch Cultuurpessimistisch- <i>Apocalyptisch</i>	Probabilistisch Cultuurpessimistisch- <i>Post-apocalyptisch</i> ⁴⁵	Probabilistisch Cultuurpessimistisch- <i>Post-apocalyptisch</i> ⁴⁶
-----	-----	-----	-----	-----
Functie:	Uitverkoren + Gelijkheid	Gelijkheid	Escapisme + Gelijkheid	(radicaal) Escapisme + Gelijkheid
Kenmerkend:	-onafwendbaar -omkering status quo -protagonist niet uitgesloten van eind	-niemand wordt gespaard -niemand wint -beoordeling collectief	-menschheid leert niet van fouten -strijdende overlevende -onherstelbare verwoesting	-tribaal -devolutie -nieuwe wedloop -mens niet dominant -kennis verloren
Voorbeelden:	MELANCHOLIA, THE RAPTURE en Good Omens	2012, TERMINATOR 2	The Road en THE BOOK OF ELI,	Eindland. MAD MAX, Time Machine, Cloud Atlas, THE MATRIX,

⁴³ frequent in zowel cinema als literatuur.

³⁷ zeer frequent in zowel cinema als literatuur

⁴⁵ frequent binnen cinema en literatuur, zeker in periode van koude oorlog, en moderne games

³⁹ frequent in zowel cinema als literatuur

Deelconclusie

Wat een Apocalyps is, roept vragen naar de mogelijkheden en uithoeken van onze verbeelding op:

‘What is Apocalyptic? A genre in which the heavenly mysteries are communicated through supernatural revelation? A belief that all history has a single irreversible conclusion? A theological framework for the understanding of evil? An attempt to usher in a new era by redefining the rules for the redemptive process? A sense that each passing moment stands in some significant beginning and an end? A tone of disclosure, perhaps distinct from the content of discourse, revelatory if only in that it reveals itself?’⁴⁷

Al de bovenstaande vragen kunnen een specifiek type Apocalyps representeren en een bepaalde daarbij aansluitende levensvisie definiëren. Geen enkele leidt echter tot een eenduidige alomvattende en sluitende definitie, die bij elke situatie houvast biedt. Juist door onze verschillende interpretaties te erkennen, kunnen we onderscheid maken binnen de veelheid van betekenissen van het Apocalyptische en de kunstwerken die samenhangen met de verschillende interpretaties van dit fenomeen. Het Apocalyptische wordt zo een middel om de onderliggende werkelijkheid te tonen.

Doordat we een vermoeden hebben wat ‘het onderliggende, mysterieuze’ zou kunnen inhouden, maar desondanks verschillende visies tentoonspreiden, zorgt het Apocalyptische ervoor dat de gefragmenteerde wereld die voortkomt uit de samenkomst van het getoonde en de interpretatie van de toeschouwer, een samenspel wordt van onze interne en externe natuur. Door een model te creëren dat overzicht geeft van deze posities, kunnen we proberen te bevatten wat onze persoonlijke visie op ‘het Einde’ zegt over onze interne natuur en andersom. Hoe wij ‘het einde’ zien, komt mogelijk voort uit welke functies van het einde wij in ons leven het meest nodig hebben.

Hoe verschillende media deze interactie tussen zender en ontvanger vormgeven en wat theater daarin uniek maakt zal, ik in het volgende hoofdstuk uiteenzetten.

⁴⁷ Malcolm Bull. *Seeing things hidden : apocalypse, vision and totality*. London, Verso, 1999. p47

Het Einde in Beeld: *Theater en Film in Vergelijkend Perspectief*

"I am going to burn down the World
I am going to tear down everything that cannot stand alone
I am going to turn ideals to shit
I am going to shove hope up your ass
I am going to reduce everything that stands to rubble
And then I am going to burn the rubble
And then I am going to scatter the ashes
And then maybe someone will be able to see Something as it really is⁴⁸".

Welke positieverschillen zijn er tussen theater en film en wat betekenen deze voor de verbeeldingsmogelijkheden & doelstellingen?

Films, beeldende kunst, games en literatuur hebben een lange traditie met het Apocalyptische. Binnen elk medium zijn veel verschillende werken te vinden. Aanvankelijk werd de Apocalyps uiteraard als vertelling overgeleverd en later schriftelijk in onder andere religieuze werken. Van het geschreven werk over de Apocalyps zijn daarna tal van beeldende werken gemaakt, bijvoorbeeld in schilderkunst en houtsnijwerk. Deze kunst past in de religieuze traditie doordat het invulling geeft aan een aantal onverklaarbare fenomenen. De Apocalyps bood antwoord op grote vragen over zingeving, de aard van tijd en het universum.

Maar in plaats van uit één enkele autoriteit, komt onze waarheid tegenwoordig voort uit een samenstelling van informatie van verschillende instanties en bronnen. Zelfreflectie is belangrijk bij het beantwoorden van deze vragen. Door onszelf een spiegel voor te houden, creëren we de ander, die ons in staat stelt onszelf kritischer te bekijken. Door introductie van de ander, kunnen we ons inbeelden waarom ons bestaan als zelf van belang is.

Clearly the introduction of the other, whether in terms of supernatural manifestations or creatures from outer space, is going to upset man's conception of his own situation and prompt him to relate his existence to a broader framework. It is the particular function of all worthwhile science fiction to explore the philosophical consequences of any such radical disorientation.⁴⁹

Deze ander is niet enkel de confrontatie tussen het zelf als ego en de ander, zoals we die uit theater kennen. De ander hoeft niet de vorm aan te nemen van onszelf, of een persoon. Juist de situatie waar de ander niet menselijk of zelfs bovennatuurlijk is, stelt ons in staat het zelf als iets groters te zien dan het ego, bijvoorbeeld als soort of globale entiteit. Door een einde in te beelden en een daarbij horende "rechter", die bepaalt wie het paradijs verdient, wordt een morele leidraad gecreëerd, om het in het nu goed te doen. Deze leidraad geldt zowel voor het ego als het zelf in de bredere zin.

⁴⁸ Mel Lyman. *adhv Apocalypse Culture*. Amok Press: New York, 1987. p9

⁴⁹ Mark Rose. *Science Fiction: A collection Of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1976.

Naast de beeldende kunst, die zich in ruimte manifesteert, maar slechts één specifiek punt in de tijd kan verbeelden, zijn er natuurlijk ook (beeldende) kunstvormen die zich ook in een dimensie van tijd ontvouwen. Deze verbeeldingsvormen bevatten niet alleen het moment van de Apocalyps, maar hebben ook vaak een pre-apocalyptische of een post-apocalyptische dimensie. Doordat kunstvormen als film en theater zich ook in tijd ontvouwen, heeft de vertoonde fase van de Apocalyps een nieuwe dimensie aangenomen. In de vertelling konden altijd meerdere fases verhaald worden, maar in de beeldende kunst kon slechts op een statische wijze het einde verbeeld worden.

Omdat theater en film zich in tijd ontvouwen, hebben ze de mogelijkheid progressie tussen verschillende fases te tonen. Deze worden daardoor dynamischer en lopen vloeiender in elkaar over. Daarnaast hebben ze, in tegenstelling tot literatuur, ook een beeldende component. Omdat film en theater wat dat betreft meer op elkaar lijken, omdat ze zich zowel in een dimensie tijd als van ruimte manifesteren, zal de vergelijking tussen verschijningsvormen van het Apocalyptische zich vooral focussen op de verschillen en overeenkomsten tussen film en theater.

In welke fases van de Apocalyps het narratief is gesitueerd, is zoals eerder gesteld, van invloed op de kenmerken, maar ook op de beeldtaal en verbeeldingsmogelijkheden. Een pre-apocalyptisch scenario behelst veelal voorbereiding, laatste wensen en eventueel voorkomen van de ramp, terwijl in een post-apocalyptisch scenario de vernietiging reeds een feit is en wederopbouw en overleven vaak een thema zijn. Als de fase van *Judgement* echter de belangrijkste is, heeft spektakel vaak de overhand. Veel Apocalyptische films zijn daardoor slechts een vorm van grimmig amusement, maar gaan voorbij aan de betekenis of functionaliteit die het Einde voor de kijker kan omvatten⁵⁰. Film is nooit in staat een 'authentieke' Apocalyps te documenteren, maar des te beter in staat de fantasie van de kijker in de positie van overlevende en daarmee uitverkorene aan te spreken⁵¹. Vanwege het fotorealistische van film wordt echter het escapisme en fantasievolle, dat aan het Apocalyptische verbonden is, geminimaliseerd. Ook worden de consequenties van het Apocalyptische genormaliseerd.⁵² Het als 'avontuurlijk' gepresenteerde overleven van een catastrofe bagatelliseert de angst voor het onbekende en voor de gevaren die traditioneel met de Apocalyps verbonden zijn, omdat de kijker altijd in de positie van terugblikkende overlevende geplaatst is. Tal van imaginaire apocalyptische scenario's zijn verbeeld, waarbij sommige scenario's zelfs een cultstatus *an sich* hebben gekregen. Het genre 'Zombie-Apocalyps' bijvoorbeeld, leent zich uitstekend voor mogelijkheden van film en games. Een Apocalyps vanwege *aliens*, kometen, natuurrampen, computers & robots, totalitaire regimes en zombies is slechts een greep uit de opties

⁵⁰ Saul Friedländer et al. *Visions of apocalypse : end or rebirth?*. New York: Holmes & Meijer Publishers Inc, 1985. p6

⁵¹ Ibidem p3

⁵² Ibidem p114

die verbeeld zijn. Als we kijken naar de films die in 2013 worden uitgebracht dan zien we dat de Apocalyps niet veel meer is dan een spektakelsetting⁵³, die zelfs tot materiaal voor komedie is geworden, waarbij het *Celebrity* slachtspektakel THIS IS THE END de kroon spant. De opleving en tal van remakes van o.a. het superheldengenre en James Bond actiefilms hebben ervoor gezorgd dat films en games, waarin het voortbestaan van de wereld niet aan een zijden draadje hangt, haast als saai worden ervaren.

Film, beeldende kunst, games en literatuur zijn als medium veel beter dan het theater in staat een op zichzelf staande en in zichzelf gesloten fictieve wereld te creëren. Omdat theater gebaseerd is op directe communicatie, is de toeschouwer zich bewuster van de constructie van de (fictieve) wereld⁵⁴. De mogelijkheden van *special effects* in film en de steeds realistischere *graphics* in games stellen makers in staat iconische steden telkens op nieuwe wijze ten onder te laten gaan. Met de nieuwe mogelijkheden van moderne *computer generated images* is het Vrijheidsbeeld in New York al vele tientallen keren het slachtoffer geworden van Apocalyptisch geweld⁵⁵. Film is een realistisch visueel medium en is tegenwoordig in staat het moment van *Judgement* realistisch in beeld te brengen. Denk aan films als MELANCHOLIA & SEARCHING A FRIEND FOR THE END OF THE WORLD, waarbij een komeetinslag de aarde vernietigt. De dichterbij komende komeet is gedurende de film al zichtbaar in de lucht en de dreiging wordt daarmee voelbaar. De komeetinslag tegen het einde van beide films bevestigt de vernietiging van de aarde, die we in MELANCHOLIA zelfs prachtig zien exploderen, als objectieve observator vanuit de ruimte. Zulke middelen staan binnen het theater niet ter beschikking. Theaterschrijver Jibbe Willems zegt hierover:

[het theater heeft met het verbeelden van een Apocalyps] dezelfde beperkingen als die er zijn met betrekking tot het verbeelden van wat dan ook: theater is geen realistisch visueel medium. Je moet het ongeloof opschorten en de verbeelding aanzetten. Door middel van taal en visuele abstracties kan je de fantasie aanzetten, mensen meenemen naar plekken die wonderbaarlijker en geweldiger (ook gewelddadiger) zijn dan je ooit kan laten zien op een televisie- of filmscherm. De beperkingen van het theater zijn tegelijkertijd de krachten van het theater: wat je in iemands hoofd kan laten gebeuren, aan gedachten, beelden en inzichten, is altijd vele malen interessanter dan iemand iets voorzetten dat 'ie in één blik ziet en snapt, als een soort visuele consumptie. Daar staat tegenover dat je altijd een beetje moeite moet doen voor theater, moeite die weinig mensen nog lijken willen te nemen. Dat lijkt me eerder de beperking, maar die is van filosofische aard⁵⁶

Hoewel dit een valide argument is, gaat hetzelfde argument ook op voor literatuur. Ook literatuur, en dan met name fictie, heeft geen beperkingen op het gebied van verbeelding van de lezer, omdat ze zich enkel in geschreven taal manifesteert. Het hoeft niet expliciet te tonen en begeeft zich in de interne wereld van de lezer. Hierdoor kan een sluitende Apocalyptische wereld worden gecreëerd.

⁵³ <http://cinemovie.tv/coming-soon/2013-movie-preview-apocalypse-films/> : 26-04-2013

⁵⁴ Chiel Kattenbelt en Sigrid Merx. *Syllabus Inleiding Mediavergelijking 2007-2008*. Utrecht: 2007

⁵⁵ Zie de filmposters op voorblad.

⁵⁶ Mailwisseling Jibbe Willems.

Literatuur doet grotendeels een beroep op het verbeeldingsvermogen van de lezer en is in staat rampscenario's te beschrijven die zich enkel in het hoofd van de lezer manifesteren.

[Apocalypse is] a genre of revelatory literature with a narrative framework, in which a revelation is mediated by an otherworldly being to a human recipient, disclosing a transcendent reality which is both temporal, insofar as it envisages eschatological salvation and spatial, insofar as it envisages another, supernatural world.⁵⁷

Theater heeft echter de 'handicap' dat ze zich zowel in tijd als in ruimte manifesteert en tevens gebonden is aan een zekere mate van *liveness*. Juist dat in het theater niet alles getoond hoeft te worden, zorgt voor creatieve oplossingen. Door middel van abstracte representatie kan met minimale middelen het einde verbeeld worden. Theater mist dan wel de mogelijkheid dynamisch om te springen met tijd en ruimte, zoals film⁵⁸, maar kan vanwege de wisselwerking tussen tonen en vertellen actiever op de individuele beleving van de toeschouwer binnen een collectief inspelen.

De kracht van het theater ligt hem dan ook vooral in de wisselwerking tussen tonen en vertellen. De verbeeldingsruimte die de *off-stage* ruimte kan representeren, kan worden ingezet om het onvermogen om bepaalde elementen realistisch te verbeelden te ondervangen. Met behulp van bijvoorbeeld tekst kan de *on-stage* ruimte als het ware een dialoog aangaan met de *off-stage* ruimte, waar door het samenspel van acteur en toeschouwer een interne verbeeldingsruimte wordt gecreëerd.

Doordat theater zo gebonden is aan de ruimte en geworteld is in de realiteit, kan het Apocalyptische niet als een enkel gesloten universum worden getoond en niet als enkel een deel van de verbeelding in het hoofd van de kijker. Omdat het theater gebruik maakt van representatie, bestaat er een conflict tussen het gerepresenteerde en het getoonde. De toeschouwer moet als het ware laveren tussen het kijken naar de constructie van de verbeelding, opgaan in de verbeelding en zelf inbeelden. De kijker ervaart altijd een wisselwerking tussen een blik die kijkt naar de constructie en een blik die opgaan in het verhaal mogelijk maakt. Maar juist doordat theater een live medium is en tegelijkertijd de constructieprincipes van het getoonde zichtbaar maakt, kan het apocalyptische worden ingezet voor diverse andere doeleinden dan enkel een spannend verhaal creëren. Het apocalyptische heeft namelijk traditioneel als doel het tonen van (een visie op) constructieprincipes, maar dan van de wereld als geheel. Theater sluit aan op deze functie. Er wordt tegelijkertijd een verhaal verteld en getoond hoe het verhaal wordt verteld. Beter gezegd: er wordt een wereld geconstrueerd en getoond hoe deze wereld wordt geconstrueerd. We kunnen beide processen waarnemen, maar nooit tegelijkertijd.

⁵⁷ Citaat John J. Collins. ADHV: Scott M. Lewis. *New Testament Apocalyptic?* Mahwah: New Jersey, 2003. p17

⁵⁸ Chiel Kattenbelt en Sigrid Merx. *Syllabus Inleiding Mediavergelijking 2007-2008*. Utrecht: 2007.p60.

Welke uitdagingen & mogelijkheden hangen samen met de eigenheid van theater?

Een grote uitdaging bij theater met een Apocalyptische setting of een Apocalyps is de geloofwaardigheid van het einde. Het is binnen een theaterruimte lastig om een aantal scenario's even zichtbaar te maken zoals dat mogelijk is bij films. Live performance is immers gebonden aan ruimte én tijd. Daarnaast zorgt de *liveness* van de voorstelling ervoor dat makers niet in staat zijn met de precisie van film een spectaculair einde neer te zetten. Zo'n einde zou veel materiaal en kapitaal kosten en is vaak niet de doelstelling van de makers. Verder is de toeschouwer over het algemeen bekend met een groot discours rond de Apocalyps. De Apocalyps als spektakel, zoals die wordt gerepresenteerd in de moderne popcultuur, wordt vaak niet verbeeld in het theater. Omdat er echter een collectieve beeldcultuur bestaat over het onderwerp kunnen makers met minimale middelen toch eenzelfde sfeer neerzetten⁵⁹. Makers kunnen zo handig gebruik maken van het discours.

Het verbeelden van *Regeneration* en *Myth* kan door in te grijpen op het bestaande discours met minimale middelen. Vaak is er daarom in het theater enkel een post-apocalyptische setting. Hiermee wordt de noodzaak het einde in beeld te vangen, handig omzeild. Er moet dan nog wel een geloofwaardig post-apocalyptisch landschap verbeeld worden. Dat biedt de mogelijkheid voor oplossingen, die ervoor zorgen dat er niet per se landschap met verschroeiende aarde en duivels neergezet hoeft te worden. Één eerste oplossing is de setting van een bunker, schuilkelder of afgesloten ruimte. Het is een realistisch scenario dat overlevenden van een ramp zich verschansen in een schuilkelder. Buiten is straling, bevinden zich zombies of trekken bendes plunderend rond. Hierdoor kan de buitenwereld in taal worden gevat en met een paar kleine hints beschreven worden. Het gaat in dit geval meer om de binnenwereld van twee (of meer) personages die verkeren in een crisissituatie. Ze zijn binnen opgesloten in een ruimte, terwijl buiten deze ruimte het onheil nog hoogtij viert. Vanuit de ruimte overdenken ze hun leven voor de Apocalyps en de situatie erna. Vaak is het personage dat voor de Apocalyps ongelukkig was, blij met de ramp en wil het personage dat voor de ramp gelukkig was terug naar de betere tijden vóór het einde. De confrontatie met zaken als de verandering van leefwereld, wat van onze menselijkheid overblijft als onze normen en waarden verdwijnen en de psyche van de mens in een crisissituatie zijn een dankbaar en interessant onderwerp.

Op deze manier hoeft de ramp niet specifiek te worden gemaakt en kan de maker uit het inlevingsvermogen van de toeschouwer putten. Er hoeft slechts één ruimte verbeeld te worden. Door taal wordt de crisissituatie buiten beschreven, zonder dat deze in beeld wordt gerepresenteerd. Kenmerken als het voorbereiden op een ramp door het barricaderen van deuren en door het

⁵⁹ ADHV: Gesprek Koen Caris

verzamelen van voedsel kunnen de tekst kracht bij zetten. De kracht is dat door het niet expliciet verbeelden de ramp ook in twijfel kan worden getrokken. Het feit dat de verborgen buitenwereld niet getoond wordt, zorgt ervoor dat het altijd de vraag blijft of het door de personages geschetste scenario zich buiten de muren van de getoonde wereld ook echt voltrekt. Zo kan het theater aansluiten op de mysterieuze aard van het Apocalyptische.

Het is echter de vraag of de theatermaker daadwerkelijk op zoek is naar een oplossing voor hoe het einde te verbeelden. Het direct verbeelden van het Apocalyptische leidt tot een soort spektakeltheater, waarbij de Apocalyps wel een onderwerp is, maar niet een middel⁶⁰. Theater zou hierbij de strijd aan moeten gaan met dure Hollywoodproducties of games. Het doel is in dit geval vermaak, terwijl het Apocalyptische veel diepgaandere mogelijkheden biedt, namelijk niet alleen tot vermaak, maar ook tot onderzoek of activatie.

Juist het onvermogen om het moment van *Judgement* te verbeelden, zorgt ervoor dat theater niet verzandt in plat spektakel. Ook de heroïsche, dramatisch sluitende vertellingen hebben in film, games of literatuur meer overredingskracht. Echter, de constructie van het einde, die in film steeds meer verborgen is, wordt in theater wel voelbaar. De toeschouwer krijgt niet de positie van alziend oog, maar moet zelf aan het werk om deze positie te verkrijgen of het einde te voorkomen. De gevolgen worden niet gepresenteerd als iets normaals, maar als iets met diepe verstrekkende consequenties. De toeschouwer moet zelf nadenken om te achterhalen hoe de getoonde wereld zich verhoudt tot de verbeelde wereld en uiteindelijk tot zijn eigen belevingswereld.

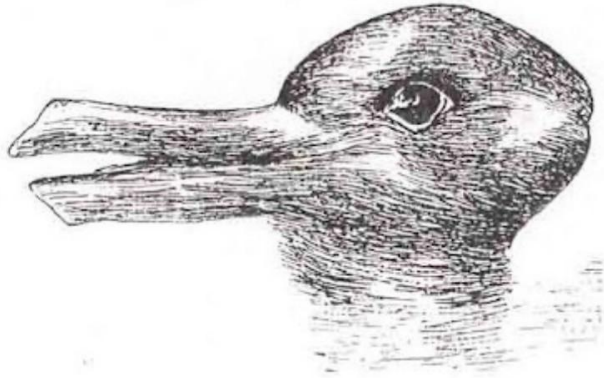
Vanwege de rijke beeldtaal in games, film en literatuur kunnen theatervoorstellingen steeds effectiever verwijzen naar onze opgebouwde collectieve beeldcultuur. In het theater is het gebruikelijker, eerder dan in bijvoorbeeld film, om te representeren dan te tonen. Hierdoor kan de mysterieuze aard van het Apocalyptische benut worden. Het creëren van een tegenstelling tussen *on-stage* (goede wereld, getoonde, overlevenden) en *off-stage* (slechte, onbekende, boze buitenwereld) en de mogelijkheid het mysterieuze element van de apocalyptische mythe te bewaren, betekent dat het theater een medium bij uitstek is om het Apocalyptische in zijn waarde te verbeelden. De verwachting van wat het Apocalyptische inhoudt hoeft namelijk niet te worden ingelost. Hierdoor blijft de mysterieuze aard bestaan. Bij film hebben we vaak het probleem dat het apocalyptische wel getoond wordt. Maar juist in films als *CLOVERFIELD* of *WAR OF THE WORLDS* blijkt dat ons eigen inbeeldingsvermogen beter vorm geeft aan het apocalyptische dan de makers dat doen. Het tonen van respectievelijk het monster en de aliens is een anticlimax, in plaats van een inlossing van onze verwachting. Dat zulk visueel spektakel in het theater problematischer is, blijkt dus eerder een zegen dan een vloek.

⁶⁰ Adhv Guy Debord. *The Society of the Spectacle*. Rebel Press: Wellington. 2006

In hoeverre sluit de mysterieuze aard van de Apocalyps aan bij het theater?

Problematisch bij de Apocalyps is de mysterieuze kwaliteit van de mythe. We kunnen hem immers nooit toetsen, omdat het altijd in de toekomstige tijd plaats vindt. De multi-interpretabiliteit van de mythe betekent dat er vele vormen mogelijk zijn. Daarnaast hebben we vaak te maken met bovennatuurlijke verschijnselen. Maar juist de onzekerheid en vaagheid, zorgen ervoor dat de mythe hardnekkig stand kan houden. Het tonen doet juist deze multi-interpretabiliteit teniet. Maar er kan ook beredeneerd worden dat het tonen 'de ware aard' van de mythe juist verbergt.

Malcolm Bull beargumenteert dat het Apocalyptische uiteindelijk gaat over het tonen van het verborgene en het "coming into hiding" van de wereld. Als voorbeeld haalt hij het bekende eend-konijn aan van Stanley Cavell. In dit plaatje kun je een konijn of een eend te zien, maar nooit beide tegelijk. Het zien van het konijn verbergt zo het zien van de eend en vice versa.



Seeing the duck-rabbit as a duck hides the rabbit not because the rabbit becomes insensible – in seeing the duck you are necessarily sending all that is to be sensed of the rabbit- but because the rabbit becomes imperceptible.⁶¹

Bull beargumenteert dat het verborgene en het getoonde aan eenzelfde paradox onderhevig zijn. Je bent in staat het één of het ander waar te nemen, zelfs als je je bewust bent van het feit dat beide mogelijkheden besloten liggen in dezelfde constructie. Zo gauw je het verborgene wel ziet, wordt het deel van het getoonde en verliest het zijn mysterieuze aard.

Maar dit fenomeen waar het waargenomen het waarneembare verbergt of zelfs verandert, is meer dan slechts een theoretisch experiment. Een recent bewijs dat onwaarneembare, paradoxale fenomenen ook de bouwstenen van ons universum kunnen vormen, komt uit de kwantumfysica. Het gaat hier om het zogenaamde *double-slit* experiment. Hier wordt de onmeetbare superpositie van een elektron aangetoond. Zolang we geen metingen doen, lijkt het elektron zich in een superpositie te bevinden, namelijk dat het elektron door twee sleuven tegelijk reist en zich dus op twee plekken

⁶¹ Malcolm Bull. *Seeing things hidden : apocalypse, vision and totality*. London, Verso, 1999. p22.

tegelijk bevindt, hoe onwaarschijnlijk dit ook lijkt. Het interferentiepatroon laat duidelijk zien dat er onderlinge beïnvloeding is. Zo gauw we niet de uitkomst meten, maar willen bepalen door welke sleuf het elektron reist, verandert onze waarneming het experiment. Het direct willen observeren laat deze superpositie instorten en we meten slechts dat het elektron door één van beide sleuven reist. Ook het interferentiepatroon dat we eerst waarnamen, past zich in dat geval aan, als indirect bewijs⁶². De mysterieuze aard van het universum gaat veel verder dan het eend-konijn.

Het mysterieuze van de Apocalypsmythe heeft dezelfde paradox. We kunnen vermoeden wat het mystieke inhoudt, maar zo gauw we proberen het mysterieuze bijvoorbeeld te filmen of te beschrijven verliest het zijn verborgen kwaliteit en verwordt het simpelweg tot een gefilmde ramp. Het expliciet tonen laat het einde zien, maar daardoor wordt de reële mogelijkheid tot het einde onwaarneembaar. Juist het expliciet tonen van een visueel geloofwaardig einde, maakt een Apocalyps minder geloofwaardig. Het wordt namelijk een plastisch spektakel in een fictieve dimensie. Dit is dezelfde dimensie als waar we superhelden, mutanten en pratende dieren plaatsen.

Het is ook mogelijk de Apocalyps te construeren, maar nooit volledig te tonen. Dit sluit aan bij de aard van het Apocalyptische en de verschillende visies hierop. Dit kan overtuigend binnen bestaande theaterconventies, die symbolische representatie boven fotorealistische presentatie verkiezen. Hierdoor blijft het mysterieuze, verborgene aspect behouden. Door het Apocalyptische niet te tonen, maar door de bezoeker het zelf te laten construeren in de gedachteruimte, is het theater in staat nauwer aan te sluiten bij de aard van de mythe. Dit kan heel simpel bewerkstelligd worden door de Apocalyps buiten de grenzen van de toneelruimte te laten gebeuren⁶³. Juist de begrensde ruimte in het theater leidt tot de mogelijkheid het mysterieuze in stand te houden.

Het opgaan in het getoonde verbergt de constructie, zoals waarneming van de constructie de immersieve werking weer verbergt of verstoort.⁶⁴ We kunnen met één van de twee modi kijken, maar nooit met beide tegelijk. Als we ons te bewust worden van deze wisselwerking stort hij in en kunnen we ons moeilijker weer onderdompelen in het plot. Ook als we ons bewust zijn van de immersie-constructie-werking en tussen beide blikken kunnen wisselen, blijft er tóch altijd een deel verborgen.

Daar waar film bij uitstek geschikt is voor de immersie en het geschreven woord bij uitstek de constructie toont, met name in kunstvormen als poëzie, is het theater in staat een directe wisselwerking tussen deze twee factoren te benutten. Het scala aan verschillende Apocalypsscenario's is te groot om één-op-één verschillen en overeenkomsten aan te wijzen. Toch is

⁶² Jim Al-Khalili. *Quantum: A Guide for the Perplexed*. London: Phoenix, 2003.

⁶³ Chiel Kattenbelt en Sigrid Merx. *Syllabus Inleiding Mediavergelijking 2007-2008*. Utrecht: 2007. p61

⁶⁴ Immersie komt van *immersion*. Het betekent onderdompelen (of opgaan in). Immersie betekent in dit geval het opgaan in het plot. Je vergeet als het ware dat je toeschouwer bent en gaat helemaal op in het getoonde verhaal.

er een wezenlijk verschil tussen theater en andere kunsten in de keuze om het moment van niet *Judgement* te verbeelden. Maar juist vanwege dit onvermogen (of deze onwil) komen krachtige oplossingen naar voren die recht doen aan het Apocalyptische. Immers, is het verbeelden van het verborgene niet bij voorbaat al een onmogelijke taak?

Juist het tonen van de mythe plaatst de maker van het werk in de positie van uitverkorene, die kennis heeft over de gang van zaken bij het einde, terwijl hij de toeschouwer als het ware opvoedt. Juist door beroep te doen op het inbeeldingsvermogen van de bezoeker, door het Apocalyptische te construeren in de gedachteruimte, wordt de toeschouwer een passieve participant. Bij theater waar het einde niet expliciet wordt getoond, wordt de invulling van het concept in de gedeelde interactie tussen de toeschouwer en de performer geconstrueerd. Hiermee wordt de onmogelijkheid het einde te tonen, zonder af te leiden van de daadwerkelijke mysterieuze aard van de mythe, omzeild. Juist hierdoor blijft het dichters bij het persoonlijke en mysterieuze.

De toeschouwer wordt als een gelijke behandeld, omdat hij zijn uitverkoren positie zelf moet verkrijgen, in samenwerking met de theatermaker, om zo zijn persoonlijke verbeelding van het einde te construeren. Hij moet zelf de tekens signaleren en wordt vaak naar de externe wereld verwezen, eerder dan dat het Apocalyptische slechts een getoonde representatie is binnen het geconstrueerde plot. Hierdoor wordt hij op gelijke hoogte met de maker geplaatst, beiden in de positie van uitverkorene. Er ontstaat een gelijke handelingspositie en zo wordt een belangrijke functie van het Apocalyptische, die bij andere media verloren gaat, juist benadrukt. De toeschouwer is zo in staat zich de voordelen voor Millenaristen toe te eigenen. Eerder dan visuele consumptie, maakt het theater gebruik van de mogelijkheid om samen te construeren en verbeelden. De diepgaande wortels van de Apocalyptische mythe en de voordelen die hieraan verbonden zijn, zorgen ervoor dat de toeschouwer zichzelf naar een uitverkoren niveau kan tillen.

Theater communiceert met de toeschouwer, niet met het individu binnen een massa, maar eerder als gemeenschap.⁶⁵ Vanwege de veronderstelde homogeniteit van het theaterpubliek tijdens een voorstelling is theater beter in staat zijn publiek direct aan te spreken, zonder in algemeenheden te vervallen. Deze manier van inschatten van de doelgroep zorgt ervoor dat theater specifiek bij de belevingswereld van het publiek aan kan sluiten dan film. Bij film wordt een visie opgelegd, die geaccepteerd kan worden of verworpen. Het niet tonen in het theater creëert een derde optie, namelijk een eigen visie construeren uit het aangeboden materiaal. Bij film is deze optie uiteraard ook aanwezig, maar is deze haast onzichtbaar tijdens de vertoning, vanwege de dwingende visuele representatie in het medium.

⁶⁵ Chiel Kattenbelt en Sigrid Merx. *Syllabus Inleiding Mediavergelijking 2007-2008*. Utrecht: 2007. p93

Echter in het niet-tonen kan het theater aansluiten bij de belevingswereld van de toeschouwer als individu binnen dit veronderstelde collectief. Waar het getoonde voor elke toeschouwer identiek is, is de invulling van de off-stage ruimte of het mysterieuze binnen een theatervoorstelling voor iedereen uniek.

In voorstellingen waar de invulling van de off-stage ruimte geduid wordt als buitenruimte maar verder ongedefinieerd blijft, omdat personages zichzelf tegenspreken of we, naarmate de voorstelling vordert, nieuwe inzichten vergaren, komt deze functie als het vertelde als constructie optimaal tot zijn recht⁶⁶. Er is uiteraard altijd een vertaalslag tussen het getoonde en dat wat de toeschouwer waarneemt. Juist door deze vertaalslag te ontmaskeren als een constructie kan er een confrontatie ontstaan tussen toeschouwer, theaterruimte en de veronderstelde fictieve wereld. Normaliter sluit de theaterruimte naadloos aan op de fictieve wereld. De off-stage ruimte is hier dan middels tekstuele verwijzingen ook deel van.

Door een discrepantie te laten bestaan binnen de fictieve wereld over een ruimte die voor de toeschouwer slechts indirect waarneembaar is, ontstaat een confrontatie. De toeschouwer heeft binnen zijn eigen waarneming namelijk geen middelen om tegenstrijdige uitspraken van verschillende auctoriale instanties als waarheid te toetsen⁶⁷. Hij moet daarom binnen de fictieve wereld gaan bepalen welke instantie de meest aannemelijke constructie van de mogelijke wereld vertegenwoordigt⁶⁸. Het feit dat er überhaupt twijfel bestaat, zorgt ervoor dat de fictieve wereld zichzelf ontmaskert als een constructie van het mysterie. Mysterie omdat er voor de toeschouwer nooit een absolute waarheid kan bestaan over de invulling van de ruimte.

Door het niet tonen maar vertellen -- vanuit een zicht op de *off-stage* ruimte (eventueel middels Mauerschau) -- van het vergaan van de wereld speelt het ongetoonde met de angst van de toeschouwer. Hierbij vinden we een elementaire tegenstelling met film. Het fotorealistische van film wordt plastisch, omdat het slechts een mogelijke representatie van het einde is. Bij film wordt de toeschouwer als massa gedefinieerd en is de Apocalyps voor iedereen identiek. Film sluit daardoor niet per se aan bij de beleving van zijn individuele toeschouwer. Het theater laat vanwege zijn aard het Apocalyptische in zijn waarde als mysterieuze, verborgen mythe. Juist door de conventies binnen het theater ontstaat een kracht, door het Apocalyptische slechts te vertellen in plaats van te verbeelden, laat het de constructie van het mysterieuze bij de toeschouwer⁶⁹. Zoals in de hieronder besproken cases, blijft het bij veel stukken een impliciet gegeven. Dit zorgt voor een beleving van het

⁶⁶ Chiel Kattenbelt en Sigrid Merx. *Syllabus Inleiding Mediavergelijking 2007-2008*. Utrecht: 2007. p69

⁶⁷ Ibidem p24

⁶⁸ Ibidem

⁶⁹ Film is in essentie aan dezelfde beperking onderhevig, maar probeert juist zoveel mogelijk de constructie te verhullen.

einde die eerder aansluit bij de angsten en interne natuur van de toeschouwer, omdat de beleving een mysterieuze aard kan hebben.

Waar film vaak kiest voor een concrete verbeelding van het gebeuren, daar laat het theater vaak de verbeelding over aan de verbeeldingskracht van de toeschouwer⁷⁰. Door te vertellen en niet expliciet te tonen kan de toeschouwer zijn eigen Apocalyps construeren. De toeschouwer, als actieve constructeur, beleeft de Apocalyps als een confrontatie met zijn persoonlijke angsten. Juist de confrontatie hiermee, in plaats van arbitrair opgelegde beelden, kan de toeschouwer inzicht in zichzelf geven. Het zijn immers de beelden van het Apocalyptische die vanuit zijn eigen psyche omhoog borrelen en niet die door de maker uitgekozen zijn.

De fysieke aanwezigheid van performer en toeschouwer wordt verondersteld van invloed te zijn op de beleving van fictie⁷¹. Hierdoor verplaatst de toeschouwer zich niet in de natuur van de protagonist. Hij gaat eerder bij zijn eigen interne natuur naar zijn opvattingen over het mysterieuze of verborgene zoeken. Juist omdat het Apocalyptische raakt aan deze zoektocht naar wat het verborgene is, is het theater een medium bij uitstek om de ogenschijnlijk tegengestelde duale aard van het Apocalyptische te tonen en in te zetten om de eigen, reeds bestaande duale aard te versterken.

De eerste case *Ladies and Gentlemen we Are Floating in Space* dient als voorbeeld van het hierboven beredeneerde. Het Apocalyptische kan ook andere doeleinden dienen. De mogelijkheden die ik daarbinnen exemplarisch acht zal ik in de andere cases bespreken. Sommige doeleinden liggen in het verlengde van de voordelen die Millenaristen hebben bij het geloven in het einde. Sommige zijn een variatie of uitbreiding hierop.

⁷⁰ Chiel Kattenbelt en Sigrid Merx. *Syllabus Inleiding Mediavergelijking 2007-2008*. Utrecht: 2007. p69-70.

⁷¹ Ibidem, p72-73 & p80 -86

Performing the End: *Het Einde in Theater*

In dit deel van de scriptie wil ik voor een aantal verschillende cases de volgende deelvraag beantwoorden:

- **Wat betekent de ingenomen positie voor het verbeelden van een Apocalyps en in welke kenmerken kunnen we dit terugzien?**

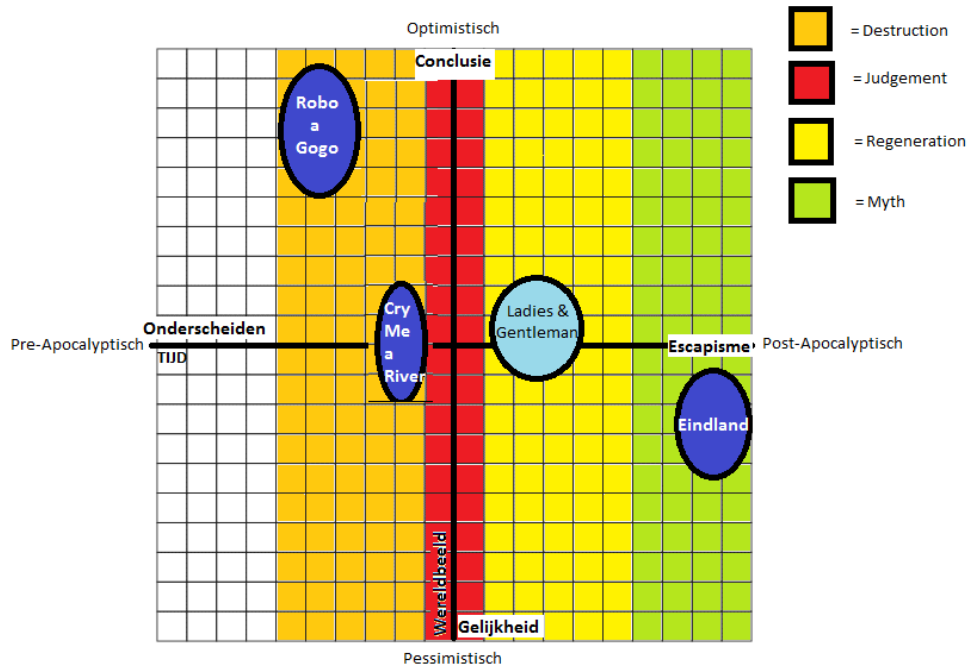
Aan de hand van interviews met makers en schrijvers, achtergrondinformatie en door het verbinden van theorie aan een theatervoorstelling, zal ik een aantal voorstellingen binnen verschillende categorieën analyseren. Het eerste stuk dat ik bespreek, vind ik exemplarisch voor een type theater, dat aansluit op de mogelijkheid van theater om te spelen met mysterie, dat buiten het getoonde ligt. Het sluit hiermee aan bij de vorige paragraaf. Ik heb het stuk uitgezocht mede vanwege de recente makelij en de mogelijkheid met de schrijver te converseren.

De andere stukken zijn elk exemplarisch voor een bepaald type Apocalyps. Ze positioneren zich ook in verschillende fases. Ik vind ze exemplarisch voor de mogelijkheden die theater biedt, in de zin dat ze het Apocalyptische inzetten met een concrete doelstelling, waar het Apocalyptische een theateereigen mogelijkheid versterkt. Ik wil aantonen dat inzetten van het Apocalyptische positieafhankelijke eigenschappen heeft en dat dit zorgt voor andere mogelijkheden en kenmerken. Daar wil ik de volgende cases voor gebruiken:

Envisioning The End: Kosmonauten –project Vertigo II	Technological/Regeneration
Embracing the End: PETRUS – Robo a Gogo/Trilogie of End	Divine/Destruction
Avoiding the End: Anna Mendelssohn – Cry me A River	Technological/Destruction
Surviving the End: Tg Echo- Eindland	Ironic/Myth

Om de functionaliteit van een Apocalyps binnen het theater verder te onderzoeken zal ik de cases via eenzelfde methodiek analyseren. Het in het eerste deel opgestelde model zal hier als een analysetool dienen. Door middel van een analyse zal duidelijk worden hoe we een positionering kunnen herkennen. Aan de hand van de positionering zal ik dan teruggrijpen naar hoe de voor Millenaristen benoemde voordelen in de voorstelling naar voren komen. Daarna zal ik overige doelstellingen waarvoor de Apocalyps wordt ingezet analyseren. Uiteindelijk wil ik bekijken hoe veronderstelde functies van een theaterstuk door het inzetten van de Apocalyps kunnen worden geradicaliseerd. Hiervoor zal ik een verbinding tussen verschillende visies binnen theaterwetenschap maken.

Het hieronder weergegeven spreidingsdiagram laat vast zien hoe de cases zich ten opzichte van elkaar verhouden:



De

volgorde die ik zal aanhouden is als volgt:

- Introductie
- Synopsis
- Fase
- Type
- Positionering
- Voordelen
- Verdere functies Apocalyps
- Radicalisatie
- Beantwoording Deelvraag

Hierdoor is het mogelijk de verschillende types relatief makkelijk met elkaar te vergelijken.

Surviving The End: *Hoe het einde ons handelen stuurt* .**De onkenbaarheid van het einde.**

Voorstelling: Ladies & Gentlemen we are Floating in Space.

Regie: Monique Baas

Tekst: Koen Caris

Spel: Anneke Sluimers & Reinier Demeijer

Wanneer: 17 t/m 31 mei 2013

Waar: Den Haag

Wat: Als onderdeel van theaterproject Vertigo II is deze voorstelling deel van een *triple bill* over de Apocalyps.

Synopsis

Midden in een nachtwinkel, de vloer een zootje. Sarah en Mark liggen op de vloer. Ze hebben zojuist de Ramp overleefd. Op zichzelf teruggeworpen, ingesloten in een kleine ruimte, proberen ze te achterhalen hoe het zover heeft kunnen komen, van het moment dat de ramp voorspeld werd en ze stopten met slapen tot de ramp zelf. Ze kijken nu naar de toekomst, hoe ze verder moeten en hoe de nieuwe wereldorde zich zal gaan ontwikkelen. Sarah wil terug naar haar oude leven en Mark kijkt naar de toekomst. Mark ziet zijn kans voor het grijpen, maar de meer realistische Sarah, beseft langzaam maar zeker na haar moment van slaap dat er eigenlijk niks veranderd is. Er heeft zich geen ramp voltrokken, maar een selffulfilling prophecy. Ze vertrekt weer naar haar oude leven en laat Mark gedesillusioneerd achter.

Fase

In *Ladies & Gentlemen we are Floating in Space* worden een aantal middelen ingezet om de toeschouwer duidelijk te maken in welke fase van de Apocalyps we ons bevinden. In de tekst is vrij direct duidelijk dat de personages zich direct bevinden na de 'dag dat alles niet eindigde'. Het einde

van de wereld was voorspeld, maar de personages leven nog. Wat er is gebeurd is echter onduidelijk. Het rommelige toneelbeeld doet echter vermoeden dat er wel degelijk iets is gebeurd. Het toneelbeeld, gecombineerd met de flashbacks van Sarah, waarin ze beschrijft hoe het einde eraan kwam en wat er toen gebeurde, doet de toeschouwer vermoeden dat we ons in een post-apocalyptische setting bevinden. De personages menen zich in de fase *Regeneration* te bevinden.

De Apocalyps blijkt echter een *selffulfilling prophecy* te zijn. Door de aankondiging van het einde zijn alle mensen zich zo destructief gaan gedragen dat het einde er ook aan leek te komen. Nu het voorspelde moment suprême daar is, zien we wat er met Millenaristen ook zou kunnen gebeuren. We zien de uitwerking van cognitieve discrepantie in een veronderstelde post-apocalyptische setting.

Type

Ladies & Gentlemen we are Floating in Space leunt op dramatische vertelprincipes. De personages zijn deel van een sluitende wereld, maar houden er allebei een andere visie op na. Mark juicht de Apocalyps toe. Voor hem werken in deze fase de voordelen gelijkheid, conclusie & escapisme. De Apocalyps is voor hem een mogelijkheid om zijn leven op nieuw in te richten. Zijn visie leunt op het *Technological* standpunt. Sarah had het voor de Apocalyps allemaal wel voor elkaar. De 'gelijkheid' die er nu is, ervaart ze enkel als negatief. Ze moet weer van voor af aan beginnen.

Het stuk maakt echter een ommekeer, de Apocalyps blijkt een illusie te zijn geweest. Mark probeert vast te houden aan de nieuwe status quo. Sarah loopt gewoon de nachtwinkel uit, om de draad weer op te pakken. Dit 'niet' einde verraadt de *Technological* visie op een Apocalyps die het stuk tentoonspreidt. Het gaat er namelijk vanuit, dat een einde van bovenaf wordt opgelegd of groots van aard is. Het door mensen zelf geschapen einde, waardoor de samenleving niet meer draait, blijkt niet voldoende te zijn voor de makers van *Ladies & Gentlemen we are Floating in Space*.⁷²

Positionering

Kruising: **Technological/Regeneration**. (Probabilistisch & post-apocalyptisch)

Het belangrijkste voordeel waar de theatermaker gebruik van maakt is het 'Escapisme'.

In de voorstelling *Ladies & Gentlemen we are Floating in Space* begeven we ons in een post-apocalyptisch landschap. Twee personages worden wakker en proberen zich te herinneren wat er

⁷²Het zelfdestructieve *Ironic* Apocalyptisch landschap dat door de maker geschapen is, wordt afgedaan als irrelevant. Maanden hebben de personages niks meer gedaan om de maatschappij draaiende te houden. Als dan het voorspelde einde niet komt, blijkt dat de karakters de draad gewoon weer op kunnen pakken. Dit getuigd van een optimisme in mens en maatschappij. De mens kan zijn eigen ondergang haast onmogelijk orchestreren.

zojuist gebeurd is. Het overlevingsmechanisme van de mens creëert handelingsdruk. De aard van de Apocalyps is onduidelijk en de zoektocht hiernaar vormt daarmee de centrale motivator binnen het plot.

Voordelen

De belangrijkste reden waarom de Apocalyps binnen deze voorstelling wordt ingezet, is het Escapisme. De vraag wat een kans op een nieuw begin met de personages doet, lijkt centraal te hebben gestaan. Mark zou een typische Millenarist kunnen zijn. Voor de Apocalyps had hij slechts een nachtwinkeltje en was hij niet geliefd. Hij zag weinig hoop. De Apocalyps representeert voor hem een nieuwe kans. Zijn eerst ondergewaardeerde nachtwinkel, kan in zijn ingebeelde nieuwe wereldorde waarvan hij aan het hoofd zal staan, een uitvalsbasis vormen met voorraden aan eten. Sarah daarentegen had geen Apocalyps nodig. Zij was gelukkig met haar oude leven. De Apocalyps betekent voor haar dat ze weer helemaal opnieuw moet beginnen en haar oude status niks meer waard is. Dit 'voordeel' Gelijkheid blijkt dus niet voor iedereen positief uit te pakken. Waar het voor Mark betekent dat hij een nieuwe kans krijgt, betekent het voor Sarah dat ze opnieuw moet beginnen. Dit onderschrijft dat het Milleniarisme vooral voor de minder bedeeden of ontevreden in de huidige samenleving is weggelegd. Nu blijkt echter ook de cognitieve dissonantie bij Mark. Aan het einde van het stuk vecht hij tegen de slaap. Allemaal om zijn nieuwe ingebeelde positie in de nieuwe wereldorde niet op te hoeven geven.

Verdere functies Apocalyps

De Apocalyps dient binnen deze voorstelling vooral om spanning te creëren. Op voorhand weet de toeschouwer al dat het einde een belangrijk deel van de voorstelling vormt. Met deze verwachting wordt gespeeld. De toeschouwer wil namelijk zo snel mogelijk invullen wat er is gebeurd. Het grijpt terug op een door Fortunati beschreven kenmerk: "Het geloof in een Apocalyps berust sterk op de angst voor mogelijke problemen en de verbeelding of fantasie dat dit dusdanig escaleert dat het catastrofaal is. Het boort de angst voor de natuur, de dood en eenzaamheid aan."⁷³ De Apocalyps geeft zo de mogelijkheid met minimale middelen een extreme situatie te creëren voor personages. Theaterschrijver Jibbe Willems zegt hierover:

Een Apocalyptische situatie is een extreme situatie. Dat is een prettige omgeving voor een dramaschrijver. Je kan extreme personages in een extreme wereld neerzetten en zo menselijke waarden, eigenschappen en gebreken blootleggen. Door personages bloot te stellen aan ultieme consequenties kan je iets zeggen over de mens, iets laten zien over zijn aard. Aan het apocalyptische gekoppeld zijn mijn personages ook altijd op zoek naar verlossing en vervulling. Deze verlossing, of

⁷³ Vita Fortunati. "methamorphosis of the Apocalyptic myth" *Utopias and the Millenium*. Redwood Press Ltd: Wiltshire, 1993. p81 t/m 89

genade, wordt vaak religieus gezien of begrepen, maar het gaat mij om het volgende: In onze tijd op onze plek van de wereld zijn wij de verlossing en vervulling gaan begrijpen als opvulling van een leegte. Een gemis waar we hamburgers en breedbeeldtelevisies in proppen (die het gemis alleen maar groter maken). Ik denk dat wij als mensen in deze tijd op deze plek van de wereld dolende mensen zijn, die niet meer in staat zijn duurzame vervulling of verlossing te vinden, al zoeken we er wel naar. En dolende mensen zonder verlossing zullen leiden tot een Apocalyps. In ieder geval tot een ondergang. Zo'n extreem uitgangspunt is interessanter in een toneelstuk dan de nuance, daarvoor kan je een essay schrijven.⁷⁴

De leegte die gevuld moet worden, is ook de oorzaak van het Apocalyptische landschap in *Ladies & Gentlemen we are Floating in Space*. De Apocalyps is voorspeld, dus er is geen hoop meer voor de mensheid. Doordat de mensheid geen uitzicht heeft op een toekomst besluit iedereen dat hij maanden niet meer gaat slapen, extreme sporten gaat beoefenen en op treinrails gaat bivakkeren. Dit beschrijven de personages in flashbacks. Dan blijkt de voorspelling niet uit te komen. Het Apocalyptische landschap is een *self-fulfilling prophecy*. Wat Derrida noemt een "Apocalypse without Apocalypse"⁷⁵

De confrontatie met het niet getoonde buiten de speelruimte wordt het onderwerp. Waar eerst zeker is wat zich buiten deze ruimte bevindt, wordt dit gedurende het stuk steeds meer in twijfel getrokken. Uiteindelijk blijkt de Apocalyps helemaal niet plaats te hebben gevonden. Het blijkt een illusie te zijn die de personages zelf hebben geconstrueerd. Slaaptekort blijkt aan de basis van hun denkwijze te liggen. Het Apocalyptische wordt nooit direct getoond, maar is toch het centrale thema binnen de voorstelling.

Radicalisatie

In *Ladies & Gentlemen we are Floating in Space* wordt door het inzetten van het Apocalyptische de onkenbaarheid van de *off-stage* ruimte geradicaliseerd. Er wordt ingegrepen op de eerdere beschreven onkenbare kwaliteit van de *off-stage* ruimte. Eerst wordt er in de *off-stage* ruimte een beeld van de Apocalyps gecreëerd. Dit gebeurt door de tekst en de *onstage* ruimte, in dialoog met de toeschouwer, de gedachteruimte te laten vullen. Er wordt een verwachting gecreëerd, die groter kan zijn dan de maker visueel kan waarmaken.

Daarna wordt deze functie geradicaliseerd, door te breken met de gecreëerde verwachting. Omdat de ruimte nooit getoond is, kan, zonder dat er fysiek moet worden ingegrepen, een andere invulling worden gegeven aan de *off-stage* ruimte. De onkenbaarheid van de *off-stage* ruimte stelt de maker in staat binnen korte tijd verschillende invullingen te geven aan hetzelfde domein.

⁷⁴ E-mail contact Jibbe Willems.

⁷⁵ Jacques Derrida 1984 adhv Ian Edwards. *Derrida's (Ir)religion: A Theology (of Différance)*. Pittsburg: Trivium Publications, 2003. p4

Wat betekent de ingenomen positie voor het verbeelden van een Apocalyps en in welke kenmerken kunnen we dit terugzien?

De Apocalyps wordt eigenlijk niet verbeeld, enkel gerepresenteerd in de *off-stage* ruimte. We kunnen uit de rommel op de theatervloer en tekstuele hints opmaken dat er iets aan de hand is. Middels tekst wordt er verwezen naar het einde, waaruit we menen op te kunnen maken dat de rommel op de grond naar aanleiding van die ramp is ontstaan. De maker grijpt met zijn verbeelding in op bestaande theaterconventies. Het binnen theater niet hoeven tonen van de Apocalyps stelt de maker in staat überhaupt op deze manier dit plot af te wikkelen. Het niet expliciet tonen stelt de maker in staat een radicale omslag te maken, zonder dat hij daarbij visueel een ommekeer hoeft te maken. De veronderstelde temporele dimensie is te distilleren uit het toneelbeeld en tekstuele hints. Zijn positieve visie kunnen we vooral herkennen aan terugkeer naar de verloren sociale status die de maker mogelijk acht.

Embracing the End: *Robo a Gogo/Trilogy of End*



Rituele bewustwording. Het einde als verlossing.

Voorstelling: Robo a Gogo (deel van Trilogy of End)

Regie/ Concept/Tekst: Petrus the Roman (voorheen Wayn Traub, ook wel Geert Bové)

Spel: Jennifer de la Cruz, Juliet Onoy, Lyn Santiago, Daisy Almosara, Hearty tha Bomb, Negatibo, DJ Prepare, 3 Nao Robots (android toys).

Wanneer: première 6 oktober 2011. Daarna seizoen 2011-2012 (overige delen Trilogy of End kwamen 2012 in première)

Waar: première in Hasselt. Daarna theatertour door Vlaanderen en Nederland. (overige delen van de trilogie respectievelijk op locatie in bejaardentehuizen en als filmvertoning)

Synopsis Robo A Gogo

In deze beeldende voorstelling wordt ons het verhaal van de theatermaker Petrus verteld. Op het toneel zien we een constructie van trussen, die wat weg heeft van een prieeltje of tempel. Naast deze constructie staan draaitafels en we kunnen een hoop lampen in de trussconstructie zien hangen. Dan komt een figuur wat houterig oplopen. De acteur die ons toespreekt, is echter niet van vlees en bloed. Het is een Nao-robot, die lijkt te spreken met een menselijke stem. Hij vertelt over zijn reis naar de Filippijnen, waar hij bezig is geweest met het maken van het drieluik waar we nu naar kijken. Het is

een voorstelling over de komende Apocalyps, die geen vernietiging van de mensheid is, maar een persoonlijke, vrouwelijke Apocalyps, die de manier waarop we de wereld zien radicaal om zal gooien. Om deze boodschap te verspreiden heeft Petrus zijn leven in dienst van de ander gesteld. Hij heeft vier Filipijnse danseressen en een DJ meegenomen om zijn verhaal te vertellen. Deze vertelling waar heden en verleden, beeld en symboliek, feit en fictie onontwarbaar in elkaar zijn verstrengeld, staat bol van de symbolische, directe en indirecte verwijzingen naar Bijbelse vertellingen en voorspellingen. De voorstelling leunt sterk op ons gevoel van angst en onbegrip voor de ander en buit dit uit. Aan het eind van de voorstelling is niet duidelijk waar we naar hebben gekeken, het waanbeeld van een theatermaker, een Apocalyptische voorspelling of een spectaculair schouwspel.

Fase

Robo A Gogo kondigt de Apocalyps aan. Het stuk refereert aan allerlei gebeurtenissen om ons heen alsof het tekenen van een naderend einde zijn. Het stuk is een soort rite om ons bewust te maken van de op stapel zijnde verandering in bewustzijn. De Apocalyps heeft zich nog niet voltrokken, maar is onvermijdelijk in de nabije toekomst. Het stuk speelt zich af in de fase *Destruction*. Niet per se van een fictieve wereld, maar gewoon de wereld van de toeschouwer.

Type

Op het eerste gezicht is niet direct duidelijk met welk type Apocalyps we te maken hebben. De monoloog stuurt echter al snel richting een christelijke visie. De monoloog is de visie van de maker hierop. Vanwege de tekst kunnen we steeds duidelijker wordende christelijke symboliek uit het toneelbeeld distilleren. De bikini's van de Gogo-danseressen hebben de kleuren van de vier ruiters van de Apocalyps, een detail dat een enkeling zal opvallen. Maar als de Robot een masker op krijgt met een bloed huilend hoofd van Jezus Christus, kan haast niemand meer ontgaan op welke traditie het stuk leunt.

Niet alleen in de symboliek en taal leunt het stuk op een traditionele Apocalypsvisie, ook in de tijdsbeleving. De onafwendbare, reeds door een monnik voorspelde Apocalyps getuigt van een deterministisch wereldbeeld. Daarnaast steunt dit ritueel ter voorbereiding op een Apocalyps sterk op onze binair tegengestelde manier van denken. Al deze hints bij elkaar maken duidelijk dat we met een *Divine* visie te maken hebben.

Positionering

Kruising: **Divine/Destruction** (deterministisch & pre-apocalyptisch)

Binnen deze positie komen de voordelen 'onderscheiden' en 'conclusie' het sterkst naar voren.

Dit genre veronderstelt dat de Apocalyps elk moment kan aanvangen. Dit perspectief wordt gebruikt om de huidige gang van zaken in een nieuw daglicht te zetten en het zelf te verheffen. Het getuigt van hoop op de toekomst, maar pessimisme in het heden.

Voordelen

Een sterk naar voren komend voordeel is het 'onderscheiden'. De maker presenteert zichzelf hiermee als uitverkorene of zelfs Messias. Dit doet hij erg letterlijk en niet eens alleen binnen de context van de voorstelling. Ook in interviews of tijdens het nagesprek van de voorstelling heeft hij een imago gecreëerd waar feit en fictie door elkaar heen lopen. Het verkopen van zijn eerdere artiestennaam Wayn Traub en het met veel bombarie aankondigen van zijn nieuwe naam PETRUS laten de toeschouwer zichzelf op voorhand al afvragen hoe serieus de maker in zijn eigen werk gelooft. Hij predikt nog voor zijn eerste voorstelling dat er iets radicaals staat te gebeuren.

Het deel worden van de rite tilt de toeschouwer ook naar deze uitverkoren positie. Hij weet wat komen gaat, namelijk het einde van het huidige tijdperk. Door hierop te wachten wordt de toeschouwer als vanzelf deel van deze Apocalyptische revolutie: het einde van het kapitalistische tijdperk en de inleiding van een nieuwe, vrouwelijke, betere, periode. Het theaterstuk doet een voorspelling die de toeschouwer een 'bewuste' of 'uitverkoren' positie gunt.

Verder pretendeert het stuk te functioneren als een 'conclusie'. Het einde wordt binnen deze voorstelling gepresenteerd als een conclusie van een periode. Naarmate de voorstelling vordert, wordt er steeds meer gesproken over het einde van het mannelijke tijdperk. Het harde, logische denken zal tot een stop komen en we zullen een vrouwelijke, sensuele periode inluiden. Juist door het einde zo te presenteren wordt de positieve, traditionele positionering binnen het veld extra duidelijk. Deze positionering betekent voor de toeschouwer dat hij niet hoeft te handelen, alleen maar hoeft te wachten op de betere tijden die hem rechtmatig toekomen.

Verdere functies Apocalyps

"The great master-narratives here are those that suggest that something beyond capitalism is possible, something radically different; and they also 'legitimate' the praxis whereby political militants seek to bring radically different future social order into being"⁷⁶

Dit citaat van Lyotard sluit aan bij iets wat PETRUS voor de première van de voorstelling in een interview vertelt:

Ik geloof dat we aan het einde van het Westers model zijn aangekomen. Eeuwenlang hebben we bepaald hoe de wereld draaide. We hielpen daarmee de hele planeet naar de kloten. Dat systeem ligt

⁷⁶ Jean-Francis Lyotard naar Mick Broderick in *Crisis cinema: the Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Film*. Washington D. C.: Mousse Press, 1993. p251

nu op zijn gat en ik denk niet dat het nog te fiksen valt. Er staat iets zeer drastisch te gebeuren, maar dat is op zich geen slecht nieuws.⁷⁷

Door het in de context van de naderende Apocalyps te plaatsen, behoeft de vorm van zijn voorstelling relatief weinig uitleg. Dit geeft PETRUS een vrijbrief om zonder uitleg zijn visuele stuk neer te zetten.. Hij vermijdt hierdoor een hoop risico, namelijk dat de inhoud niet geïnterpreteerd kan worden. Er wordt als het ware een thematisch kader geschept, waarbinnen we de voorstelling kunnen begrijpen. Het Apocalyptische thema stelt PETRUS in staat een visueel interessante rite te creëren. Door aan te sluiten bij de binair oppositionele manier van denken, die hoort bij de Apocalyptische mythe, is PETRUS in staat de handelingen op toneel lading mee te geven. Door in te grijpen op christelijke symboliek, kunnen vele van de getoonde handelingen een door de bezoeker meegekregen lading krijgen.

De lastigheid van deze rite zit hem in de confrontatie tussen het zien van de constructie en immersie in de rite. Als de toeschouwer mee gaat in het getoonde, zijn eigen interpretatie hieraan geeft, komt het Apocalyptische akelig dichtbij. Door de multi-interpretabiliteit van de symboliek, kan de toeschouwer zijn eigen belevingswereld aan de rite verbinden. Juist dat de confrontatie zo simpel binair is, man tegen vrouw, goed tegen kwaad, zorgt ervoor dat het erg makkelijk als metatheorie kan functioneren. Het getoonde kan direct over het leven van de toeschouwer gelegd worden. De spreuk die een paar keer in de voorstelling klinkt dat 'het een persoonlijke Apocalyps zal zijn' draagt bij aan deze ervaring. Er is echter wel een grote hoeveelheid voorkennis verondersteld, om allerlei symboliek te kunnen interpreteren. Pas tegen het einde is de symboliek zo eenduidig, onder andere door middel van de Jezus-maskers, dat je er niet meer omheen kan.

Het zien van de constructie echter, kan je als toeschouwer direct uit de rite halen. Juist de simpele binaire tegenstelling, die zo sterk kan werken, is ook de grootste valkuil. Als je je niet laat meevoeren, wordt pijnlijk duidelijk dat je naar een constructie kijkt. Er is ook weinig gedaan om dit te verhullen. De 'schokkerende' thematiek, de aankondiging van het einde, de sensuele vrouwen kunnen, als je een nuchtere, observerende positie inneemt, niet boeien. Het feit dat je zelf betekenis moet geven aan de beelden, zorgt ervoor dat, zodra je vanuit de ander denkt, je jezelf afvraagt wat er nou met de beelden bedoeld kan worden. Er lijkt geen duidelijke bedoeling te zijn. Er wordt geopereerd tussen de grens van feit en fictie. Met een korreltje fantasie kom je een heel eind. Maar het stuk vraagt je wel in het bovennatuurlijke te geloven. Wat dat komende Apocalyptische einde is, wordt niet getoond. Wel een dichtheid van tekens, die geen eenduidige boodschap communiceren. Het zijn beelden die voor iedereen die zich wil laten meevoeren een kern van waarheid bevatten, maar voor de nuchtere observant is het tegelijkertijd lege symboliek.

⁷⁷ Stijn Dierckx. 'Artiesten moeten revoluties uitlokken' *De Morgen*. 30 november 2011.

Radicalisatie

Het theater van PETRUS heeft een traditie in het rituele theater van Antonin Artaud. Wayn Traub's eigen Manifesto of Animal Theatre heeft immers sterke wortels in de werken van Artaud⁷⁸. Alhoewel the Trilogie of End, waar Robo a Gogo deel van is, zich niet strikt binnen dit idioom bevindt, is een belangrijk centraal punt binnen het werk van Artaud en, in het verlengde daarvan, Wayn Traub ook merkbaar in het werk van PETRUS. In Robo A Gogo wordt een licht psychotische, schizofrene, denkwijze vertaald naar het toneel, een denkwijze die uitgaat van een onderliggende structuur of waarheid.⁷⁹ We kunnen deze manier van het Apocalyptische inzetten, beschouwen als een radicalisatie van de veronderstelde rituele functie van theater, waar het blootleggen van de onderliggende structuur het belangrijkste is. Kenmerken die door Fortunati aan het Apocalyptische worden toegekend, zoals het breken met sociale normen en de dialoog tussen interne en externe natuur, vertonen sterke overeenkomsten met wat als 'schizofrene' denkwijze wordt aangehaald. Parfrey stelt dat naast genialiteit deze kenmerken aan de basis liggen van deze schizofrene denkwijze:

Schizophrenic writing is not infrequently possessed of genius since it emerges from a dialogue between inner soul and outer surroundings unmediated by the burden of "correct" societal conduct⁸⁰

Robo a Gogo positioneert symbolen als binaire tegenstellingen. Man tegen vrouw, kerkelijk tegen spiritueel, kwaad tegen goed. Het is vooral aan de toeschouwer om hier zelf iets uit te halen. Hoe de beelden resoneren met zijn interne natuur, geeft vorm aan wat de toeschouwer uit de voorstelling haalt. Antonin Artaud is van mening dat een dergelijk doeleinde van theater, dat werkt als religieuze rite, het enige is dat de mensheid nog kan redden:

Either we shall be able to entertain a religious idea of the theatre ... or we might as well ... recognize that we are no longer good for anything but disorder, famine, blood, war, and epidemics⁸¹

Artaud beschrijft wreedheid, niet in de vorm van fysieke pijn of marteling, maar als werktuig om door middel van gewelddadig fysiek doorzettingsvermogen de valse realiteit te doorbreken en de onderliggende waarheid te tonen.⁸² PETRUS gebruikt in dit geval niet letterlijk de wreedheid, zoals Artaud die beschrijft, maar creëert een ritueel waar het sacrale verborgen ligt in het banale en grove. De Apocalyps functioneert als onderliggende waarheid, vastgelegd in profetie, die middels het

⁷⁸ Jean-François Lyotard naar Mick Broderick in *Crisis cinema: the Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Film*. Washington D. C.: Mazonneuve Press, 1993. p251

⁷⁹ Hilleart, Wouter. 'Als de rook om je hoofd is verdwenen' *Rekto Verso*. 6 augustus 2004.

⁸⁰ Adam Parfrey et al. *Apocalypse Culture*. Amok Press: New York, 1987. p69

⁸¹ Antonin Artaud, *No More Materpieces*. Adhv

<http://bcs.bedfordstmartins.com/virtualit/drama/critical.asp?e=5>

⁸² Antonin Artaud. 'Le théâtre et son double' als in *Theater van Wreedheid*. Uitgeverij Ijzer: Utrecht, 2008.

rituele zichtbaar gemaakt wordt aan de toeschouwer. Artauds beschrijving van de pest is ook een middel dat net als de Apocalyps de huidige structuur omschrijft en de ware aard van de mens toont. De pest dient in het geval van Artaud als imaginair onderzoeksmiddel naar de aard van de mens. De Apocalyps is PETRUS' versie van de pest, die de mens van al zijn culturele bagage ontdoet en aan het licht brengt wat er dan overblijft.

Het is niet zozeer de methodiek die PETRUS radicaliseert, maar eerder de kern die wordt geradicaliseerd.⁸³ Waar Artaud uitgaat van een onderliggende aard van de mens, gaat Robo A Gogo uit van een onderliggende aard van de wereld. Het blootleggen van deze structuur middels rite wordt middels het veronderstelde Apocalyptische geradicaliseerd.

Wat betekent de ingenomen positie voor het verbeelden van een Apocalyps en in welke kenmerken kunnen we dit terugzien?

De Apocalyps is iets bovennatuurlijks in deze *Divine* positie. Het is daarom ook onmogelijk deze te tonen zonder banaal te worden. Juist door het banale op te zoeken vermijdt PETRUS dit. We kunnen de klassieke, door Fortunati onderscheiden Apocalyptische kenmerken van de mythe terugzien in het werk. Onder andere de binaire oppositie, de interne tegen externe natuur en de belofte dat het einde iets positiefs zal zijn. Ook sluit het aan bij een klassieke mythe, in dit geval uit de Christelijke traditie. We kunnen dit terug zien in de gebruikte symboliek. De tempel, de Jezus-figuur, maskers, de bijbelse teksten.

De temporele setting in *Destruction* zorgt ervoor dat we te maken hebben met een belofte. De vorm sluit aan bij de setting. Het is een oproep te geloven in het komende einde. Het theaterstuk belooft ons dezelfde voordelen als er zijn voor Millenaristen, als we in de rite willen geloven. PETRUS positioneert zichzelf ook buiten de voorstellingen om in de positie van Messias, om zijn verhaal kracht bij te zetten. Tegelijkertijd kan de kritische toeschouwer zich afvragen of PETRUS' rol geen constructie is. Juist deze confrontatie tussen feit en fictie, doet ons bevragen of we in het getoonde waarneembare moeten geloven, of juist in hetgeen wat we niet te zien krijgen.

⁸³ Alhoewel misschien wel gepoogd wordt deze methodiek te radicaliseren.

Avoiding The End: *Cry me a River.*



Apocalyps als preventiemiddel

Voorstelling: Cry me a River

Regie: Yosi Wanunu

Tekst /Spel /Concept: Anna Mendelssohn

Wanneer: Officiële première op 21 mei 2010.

Waar: Tour door heel Europa en de VS.

Synopsis

Aan een lange witte tafel met een microfoon, wat waterkannen en vijf stoelen zit Mendelssohn in haar eentje. Ze wacht, naar het auditorium gericht, terwijl het publiek de zaal binnenkomt. Het oogt als een conferentie of vergadering waar een aantal sprekers ons te woord zal staan. Als Mendelssohn begint blijkt al snel dat er geen nieuwe sprekers bij zullen komen. Ze begint haar monoloog als een klimaatactivist, dan wisselt ze naar een wetenschapper, dan terug naar zichzelf. Waar de wisselingen zitten is niet altijd duidelijk. Ondertussen geeft ze handige tips om zelf wat te doen tegen de opwarming van de aarde, voordat ze verandert in een dansende optimist en zo verder. Er wordt een zeer groot aantal 'rollen' verbeeld, soms gepresenteerd als objectieve feiten, dan weer als een geëngageerde wetenschapper of overheidsorgaan. Ze houdt als het ware een klimaatop waar ze in haar eentje alle aspecten van de lopende discussie aanstipt, maar tevens haar persoonlijke innerlijke strijd weergeeft.⁸⁴

Fase

Tijdens de voorstelling is niet direct duidelijk dat we überhaupt met een Apocalyps te maken hebben. Hoe dieper Mendelssohn de discussie rond klimaatproblematiek uitdiept, hoe vaker desastreuze

⁸⁴ Vrij naar: Daan Schenk. *Cry me a River: Questioning constructs & constructing questions*. WAR. 2011 P1.

gevolgen van ons handelen ter sprake komen. Deze worden uiteengezet in een discussie. Vanuit verschillende standpunten vertelt Mendelssohn hoe ons klimaat verandert en wat dit voor ons betekent. Sommige standpunten zijn uiterst positief, andere zwartgallig. In sommige is de problematiek met een simpele handeling opgelost, in andere is het al te laat voor redding. Het interessante is echter dat Mendelssohn vaak wisselt naar zichzelf en dan aangeeft dat deze problematiek zo ver van haar af staat. Dat de zorgen die zij heeft vooral gaan over de dagelijkse dingen, zoals relaties, kinderen en haar eigen levensloop. Deze positie sluit makkelijk aan bij de beleving van de toeschouwer. We zien klimaatproblemen als een ver-van-je-bed-show waar we zelf geen verschil kunnen maken.

Het plotselinge, abrupte einde problematiseert al deze standpunten. De *Apocalyps in Cry me a River* komt onverwacht en zonder veel bombarie. Midden in een zin gaat op eens al het licht en geluid uit. De toeschouwer blijft in het donker achter. Pas na een tijdje wordt duidelijk wat er aan de hand is en dat dit ook het einde van de voorstelling betekent. De *Apocalyps* in deze voorstelling is ook echt het einde. Het blijkt dat de voorstelling zich grotendeels in de fase *Destruction* heeft afgespeeld, maar dat we dit zelf niet tijdig gezien hebben. De voorstelling bevat tevens de fase *Judgement*, maar de verbeelding hiervan is enkel het donker en de stilte. Of er nog iets na komt en wat dat dan zou zijn, wordt niet verteld, maar het ziet er niet fraai uit.

Type

De voorstelling behandelt veel verschillende posities in de discussie rond de ecologische problemen op aarde. Er wordt echter geen duidelijk kamp gekozen terwijl de discussie woedt. Binnen deze discussie positioneert Mendelssohn zichzelf als geëmotioneerd, maar ook niet als iemand die een oplossing kan aandragen. De verbeelding van het einde maakt duidelijker waarmee we te maken hebben. Een wereldbeeld waar de mens zichzelf vernietigt, door zijn onvermogen juist te handelen. Maar dit pessimistische einde heeft niet een geheel zwartgallige ondertoon. Het getuigt in dit geval juist van een wil de planeet te conserveren en onszelf te mobiliseren.

In Mendelssohns positionering is de *Apocalyps* geen zekerheid, eerder een mogelijkheid. De mens kan zichzelf vernietigen, maar is zeker niet per se gedoemd dit te doen. De vernietiging van de mensheid wordt echter niet als wenselijk gepresenteerd. Dat Mendelssohn een probabilistisch wereldbeeld presenteert, is duidelijk. Het conflict tussen haar onvermogen tot handelen en de wil iets te betekenen doet twijfel bestaan of haar visie pessimistisch of optimistisch is. Juist de dualiteit tussen twee uitersten is tekenend. Maar in de kern wordt er vanuit gegaan dat deze wereld het redden waard is, hoe onrealistisch dit soms ook lijkt. Vandaar ook dat ik de voorstelling als *Technological* zal typeren.

Positionering

Kruising: **Technological/Destruction** (pre-apocalyptisch & probabilistisch-cultuuroptimistisch)

Binnen deze positie komt het voordeel 'onderscheiden' het sterkst naar voren. De positionering zo dicht naar het midden van de assen, betekent ook dat de voorstelling veel verschillende kanten uit kan. Door onszelf vlak voor de afgrond te plaatsen, maar vooral door het probleem bij ons eigen handelen te leggen, kunnen we nadenken over de mogelijkheid ons handelen aan te passen.

Voordelen

In deze voorstelling is 'onderscheiden' het sterkst benutte voordeel. Het wereldbeeld dat de maker tentoonspreidt in *Cry me a River*, is een heel andere dan in *Robo a Gogo*. Het feit dat ze hier haar kennis van etaleert, creëert echter eenzelfde 'uitverkoren' positie. Door het creëren van bewustzijn in de huidige situatie, etaleert Mendelssohn haar inzichten. Door de toeschouwer hier deel van te maken, creëert ze echter een problematiek. Haar visie op de toekomst is namelijk wat minder eenduidig, er wordt nu een heel netwerk blootgelegd. Er wordt in ieder geval geen paradijs verwacht na het einde. Door de toeschouwer deel te maken van de gang van zaken, wordt eenzelfde 'bewuste' positie gecreëerd. Alleen vraagt deze positie om adequaat handelen, in plaats van achterover leunen en wachten.

Verdere functies Apocalyps

Naast het creëren van een uitverkoren positie, zorgt de verbeelding van de Apocalyps voor urgentie. De confrontatie met het Apocalyptische, maakt in deze voorstelling zichtbaar wat we allemaal moeten opgeven. Maar vooral onze angst voor het onbekende wordt duidelijk. We weten niet wat het einde inhoudt, maar onze hoop dat het iets moois wordt, is nergens op gebaseerd. Brown verwoordt deze confrontatie als volgt:

"The act of staring in the Apocalyptic Abyss, be it seculair or sacred, ultimately serves our sense to renew our Faith since it persuades us of the importance of avoiding the drop".⁸⁵

Eenzijds roept Mendelssohn op tot handelen. Maar hier ligt direct de problematiek. Want hoe voorkom je een Apocalyps? Wat betekent het einde voor je dagelijks leven en ben je bereid je gedrag hiervoor aan te passen? Mendelssohn maakt haar eigen onmacht in de klimaatverandering zichtbaar. Het deel van de monoloog dat haar 'zelf' lijkt te zijn is herkenbaar aan een leidmotief. Maar juist terwijl ze vanuit deze positie vertelt, construeert ze tevens een ander uiterlijk voor zichzelf. Door zichzelf tijdens haar monoloog te bewerken met make-up en *tearsticks* laat ze haar lichaam aftakelen. Ze schminkt open wonden op haar lichaam, creëert schilfers op haar huid en maakt haar

⁸⁵ Brown "Apocaholics Anonymous" *Marketing Apocalyps: Eschatology, Escapology and the Illusion of the End*. London: Routledge, 1996 p6

tanden zwart. Het bijzondere is dat deze handelingen gewoon zichtbaar zijn, terwijl ze normaliter voor het publiek verborgen blijven. Er kan een analogie getrokken worden. Terwijl we aan het discussiëren zijn, construeert ons handelen de aftakeling van de aarde. We hebben echter aan het einde van de voorstelling door, dat de aftakeling zulke radicale gevolgen zou kunnen hebben. Volgens Gebauer is het pre-apocalyptische een middel om de ultieme consequentie van de zwarte kant van de mensheid te onderzoeken en verbeelden. Het creëert een grote spanning, het dreigende einde van de wereld is immers voor iedereen een spanningsboog. Je kan dus je verhaal op scherp zetten en onderzoeken wat de mens en de mensheid voor een belang heeft bij de wereld.⁸⁶

Er ontstaat door, het Apocalyptische in te zetten, een confrontatie tussen de bereidheid van de toeschouwer om zijn leven te veranderen en te kiezen voor gemak en comfort. Mendelssohn doet een oproep te veranderen, maar de manier waarop ze haar eigen innerlijke dialoog verwoordt, suggereert dat de toeschouwers liever oogkleppen opdoen. Deze moderne visie op de Apocalyps is confronterend. De ondergang van de wereld is het niet waard om activist te worden, je gedrag te veranderen of zelfs minder televisie te kijken. Verborgen in de op het eerste gezicht optimistische toon van het stuk, blijkt een diep pessimistische filosofie te schuilen.

Radicalisatie

Het stuk *Cry me A River* heeft een sterk politieke structuur. Er wordt middels een monoloog een breed scala aan verschillende standpunten in de discussie rondom klimaatverandering gepresenteerd. Binnen deze monoloog lopen zinnen van de ene denker soms naadloos over in de persoonlijke belevingswereld van de maakster of in de filosofie van een andere denker. Slechts door wisseling van toon of inzetten van muziek of eigen kennis kunnen we onderscheid maken tussen de verschillende sprekers. Doordat allerlei verschillende standpunten vertolkt worden, krijgen we een beeld van een netwerk, gecentreerd rondom klimaatverandering. Het blootleggen van het netwerk wordt extra relevant als de notie van het catastrofale zich binnen het netwerk bevindt.

Juist door het Apocalyptische hierin te positioneren wordt zichtbaar gemaakt hoe een netwerk in elkaar kan storten als een paar schakels onderuit gaan. Mendelssohn zegt hier zelf over:

everything is so much more complicated than you think. You only see a tenth of what is true, there are a million little strings attached to every choice you make. You can destroy your life every time you choose. And they say there is no fate but there is, it's what you create. And even though the world goes on for eons and eons, you are only here for a fraction of a fraction of a second⁸⁷

Het toont hoe de gehele structuur ineens kan storten, als we niet voorzichtig zijn. Tegen het einde van het stuk wordt het catastrofale plots veranderd in het Apocalyptische. Door midden in een volzin plots het licht en alle techniek uit te zetten, zit het publiek opeens in een donkere zaal. De imaginaire

⁸⁶ Vrij naar E-mailwisseling Jibbe Willems.

⁸⁷ Quote: SYNEDOCHÉ NEW YORK adhv showtekst *Cry me a River*.

Apocalyps vervult daarom geen rol als visueel spektakel, maar is een middel om een standpunt te radicaliseren. Een zeer simpele, maar effectieve manier om in het theater een ramp te verbeelden. Door deze plotselinge omschakeling wordt een analogie gemaakt met een oeverloze discussie, waar niet wordt gehandeld. Er wordt gesuggereerd dat dit niet handelen ook kan leiden tot een plots einde. Juist door het einde zo plots te verbeelden, in plaats van een afgeronde discussie te presenteren, weet de maker een belang bij milieubewust handelen te creëren, dat zonder het Apocalyptische voor de toeschouwer makkelijker te verwerpen was geweest. Door de toeschouwer de mogelijke gevolgen van zijn handelen op radicale, uitvergroete wijze in te laten beelden, wordt er een oproep tot bewuster handelen gedaan.

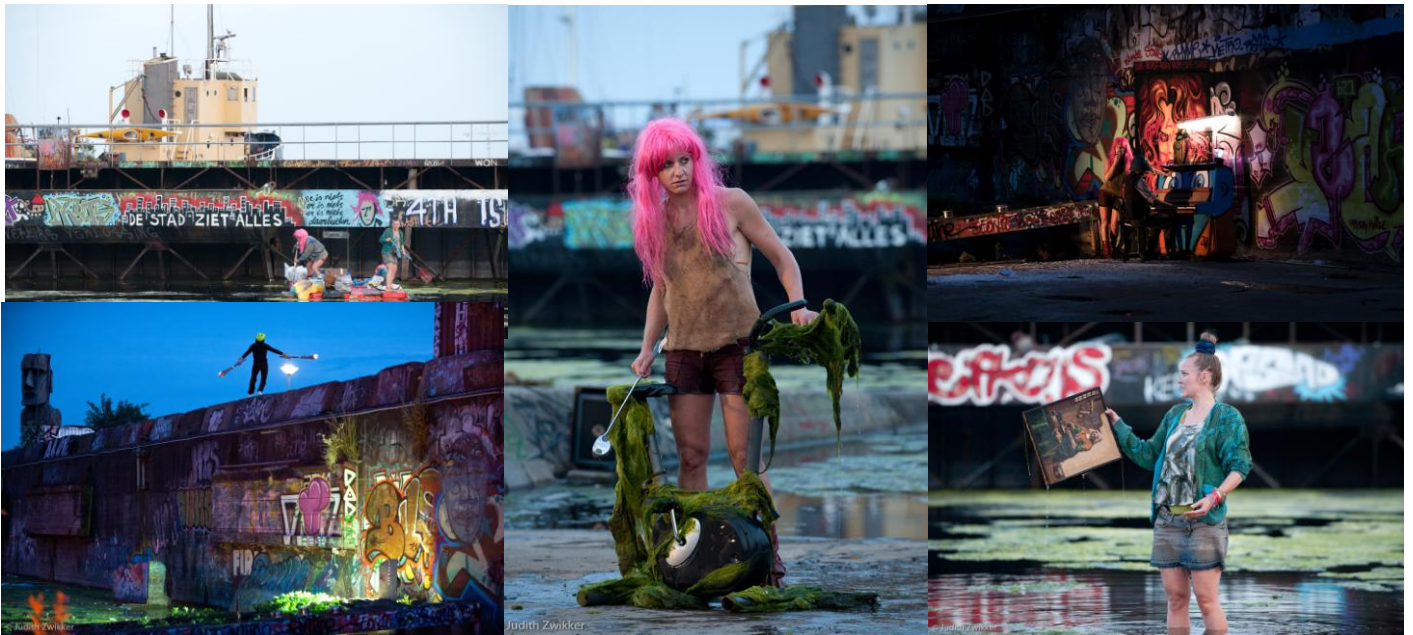
Wat betekent de ingenomen positie voor het verbeelden van een Apocalyps en in welke kenmerken kunnen we dit terugzien?

De setting vlak voor de Apocalyps stelt de maker in staat een context te communiceren waar onze handelingen op een nieuwe wijze belicht worden. De handelingen van de toeschouwer worden binnen een netwerk geplaatst, waar ze meer impact hebben dan we willen toegeven. Juist ons niet ingrijpen in dit netwerk wordt geproblematiseerd, omdat we onze eigen wereld langzaam kapot laten gaan. Door het verbeelden van de Apocalyps aan het eind van *Cry me a River* kan Mendelssohn deze problematisering radicaliseren. Het plots tonen van het einde in de oeverloze discussie omtrent ecologie, creëert urgentie. De oorzaak van de Apocalyps is in dit geval niet belangrijk. Er wordt juist gecommuniceerd dat allerlei kleine factoren het uiteindelijke einde bewerkstelligen en niet één boosdoener degene is die aansprakelijk is.

We zien dit terug in een summiere, plotse Apocalyps. Gewoon een *blackout* of zwart beeld. Juist omdat deze uiterst simpele representatie aansluit op de in het stuk verbeelde boodschap, maar ook bij de mysterieuze aard van de Apocalyps, komt deze manier van verbeelden van het einde krachtig over. De toeschouwer is vrij zijn eigen verbeelding de vrije loop te laten en het einde een invulling te geven. Door het niet aanwijzen van een schuldige kan de toeschouwer de oorzaak niet bij een ander neerleggen. Hij moet ook binnen zijn eigen leefwereld kijken welke keuzes hij maakt, die eventueel tot een catastrofe kunnen leiden. De Apocalyps wordt hiermee persoonlijk.

De Apocalyps sluit aan bij een probabilistische tijdsbeleving. De maker lijkt hier redelijk neutraal in te staan. Het einde wordt niet toegejuicht en de wereld is iets om te conserveren. Door geen beeld meer te tonen na de *black-out* wordt het einde definitief. Door de keuze te maken midden in een zin te stoppen, loopt Mendelssohn niet in de valkuil het einde als conclusie te tonen. Het einde sluit niks af, is geen nieuwe start, geen garantie op een paradijs. Het is gewoon het einde, het grote onbekende, en kan daarom maar beter vermeden worden.

Forgetting the End: *Eindland*



Apocalypsmythe als onderzoek naar cultuur en leven.

Voorstelling: Eindland

Regie: Roeland Hofman

Tekst: Jibbe Willems

Spel: Lotte Dunselmans, Anna Schoen (TgEcho) & Judith van de Berg

Concept: Lotte Dunselmans & Anna Schoen

Wanneer: 1 t/m 17 juli 2011

Waar: Over het IJ festival.

Synopsis

Terwijl het publiek de helling afloopt, schalt er een gedicht door de speakers waarin het vergaan van de wereld wordt beschreven. In de verte zien we twee figuren op een provisorisch vlot aan komen peddelen. Als het publiek plaats neemt, beginnen de zussen al boerend en scheldend de verroeste resten van een beschaafde wereld op te duiken. Ze spreken een eigen toekomsttaal, een mengelmoes van Nederlands, Zuid-Afrikaans, Vlaams en dialecten. De jongere zus is afhankelijk van de kennis en de antwoorden van haar zus. Haar overkomt van alles. Zij is intuïtief en nieuwsgierig maar ook kwetsbaar en naïef. Vreemde gevoelens nemen bezit van haar, ze voelt zich ziek en toch ook gelukkig. Haar zus vertelt haar dat het 'Liefde' is, iets waarvan je alleen maar achteraf kan zeggen of het geluk of rampspoed brengt.

Waar de oudste zus steeds probeert de situatie onder controle te krijgen, probeert de jongste zus zich steeds meer los te maken. Het verhaal over de stamoudste, het ontstaan van de wereld, hun

taak hier bij de afvoerput, alles wat ze heeft geleerd, trekt ze nu in twijfel. Dan wordt ze zwanger. De oudere zus weet een beetje wat dit is en besluit dat dit verkeerd is. Ze probeert de baby uit haar zus te persen. Hiermee slaan het noodlot en de duisternis toe. De oudste zus, wanhopig en moe van het proberen om haar zusje in het gareel te houden, verliest zich in een mystieke wereld. Er is geweld en er zijn duistere verlangens. En dan plots, bevuild en gebroken, sterft de oudste. Maar ook daar snapt de jongste niks van. In wilde paniek danst zij om haar zus heen. Dan breken de vliezen en komt er nieuw leven uit haar buik, iets wat ze tot dan toe nog niet had zien aankomen. De voorstelling eindigt met de jongere zus die met haar pasgeboren kind wegloopt, de verte in, de sloop op, richting het licht⁸⁸.

Fase

Dat we ons ver van de Apocalyps bevinden, wordt al direct duidelijk in beeld. De locatie waar de voorstelling speelt, sluit heel mooi aan op ons cultureel kapitaal rond een post-apocalyptisch landschap. Het decor zit vol prachtige tegenstellingen die het verstrijken van de tijd weergeven. De lantarenpaal die verzonken staat in het water, symboliseert perfect de in onbruik geraakte wereld. Het dok is een verlaten watervlakte, in een kaal, maar reeds begroeid industrieel landschap. Graffiti met vreemde woorden is over alle muren gekalkt. Dat het stuk in de toekomst speelt, wordt nog duidelijker als de personages spreken. Het is een mengelmoes van allerlei verschillende talen. Woorden zijn herkenbaar, maar versimpeld. Als de zussen gebruiksvoorwerpen niet herkennen, wordt voor de toeschouwer duidelijk wat er aan de hand is. Onze huidige cultuur is ten onder gegaan en vergeten.

De fase waarin het stuk zich afspeelt is *Myth*. We kunnen dit distilleren uit het landschap en de taal. Het wordt echter helemaal helder als halverwege het stuk, de personages het doel van hun wereld bespreken. De zussen spreken van de mythe van de afvoerput: "Als 't afvoerput dan schoon is, wast de wereld zichzelf weer. 't Is verstopt geraakt. Wij moeten 't van prutsen lossen. Als 't afvoerput van pruts gelost is, volgt de gna." Deze overlevering en interpretatie van het ontstaan van de wereld waarin ze zich nu bevinden, vormt een basis om het post-apocalyptische landschap te begrijpen. De toeschouwer kan het begrijpen als een mythologiseren van de Apocalyptische ramp. Duidelijk is in ieder geval dat alle voorwerpen in het water voor ons herkenbaar zijn, en voor de zussen niet. Onze eigen maatschappij is hier een vergeten beschaving.

Type

⁸⁸ Synopsis aan de hand van Concept Lotte Dunselman.

De personages zijn gedevalueerd naar een soort wilden. De kennis van onze moderne beschaving is verloren gegaan. Er is geen nieuwe, betere maatschappij als een feniks uit de as herrezen. Er is niet meer begrip voor de krachten van de natuur. We zien geen nieuwe balans tussen mens en omgeving. De zussen moeten overleven in een vijandige wereld, terwijl hun kennis, cultuur en taal langzaam afbrokkelt. Wat de Apocalyps inhoudt, is niet geheel duidelijk. De tekst en het landschap suggereren een waterramp, die de hele huidige cultuur heeft opgeslokt.

Voor Eindhoven wordt een geheel eigen wereld gecreëerd. Het gepresenteerde beeld sluit aan bij het *Ironic* type. Voor het vormgeven van deze wereld wordt vaak teruggerepen op andere post-apocalyptische principes. De neonroze pruik die de oudste zus op heeft, refereert aan de triballistische wereld met zijn *punk-look*, die we onder andere kennen uit post-apocalyptische films als *MAD MAX*, *WATERWORLD* en *TANK GIRL*. Het afbrokkelen van taal herkennen we uit boeken als *CLOUD ATLAS* en *RIDDLEY WALKER*. Het 'wezen' dat de zussen bedreigt, is mogelijk een degeneratie van de mens, zoals ook in *THE TIME MACHINE*. Het type Apocalyps sluit aan op deze visies op een post-apocalyptische wereld. Het is een *Ironic* visie, die sterk inhaakt op cultureel kapitaal rond de Apocalyps.

Positionering

Kruising: **Ironic/Myth** (post-apocalyptisch & probabilistisch-cultuurpessimistisch)

Binnen deze positie komen de voordelen 'Escapisme' en 'Gelijkheid' het sterkst naar voren.

De mogelijkheid de evolutie opnieuw vorm te geven laat ons reflecteren op de huidige gang van zaken. Allerlei zaken die nu als belangrijk worden beschouwd, zijn niet deel van onze basis. Door het einde als punt in een ver verleden te verbeelden, kunnen we onze evolutie als mens opnieuw bekijken.

Voordelen

De schone lei die de Apocalyps kan creëren, is de ultieme vorm van 'escapisme'. De ruimte kan helemaal hergedefinieerd worden. De makers kunnen zich een nieuwe wereld inbeelden. In de voorstelling komt dit naar voren in de taal, de kleding, de muziek en het landschap. Allemaal zijn ze speciaal gecreëerd voor de verzonden wereld. Omdat de wereld voortborduurde op onze eigen aarde, kunnen de makers alle voorwerpen en conventies die ze handig achten, lenen. Alle conventies en gebruiken die niet nodig zijn, kunnen worden aangepast of verworpen. Op deze manier kan een nieuwe wereld worden geschapen, geheel naar de wensen van de makers, zonder echter alles uit te hoeven leggen.

Na de Apocalyps is iedereen weer gelijk. *Eindhoven* is er in geslaagd deze functie in stand te houden, ondanks de degressie na de Apocalyps. De zussen in dit stuk hebben geen sociale status. Ze

hoeven zich slechts tot elkaar te verhouden. Er is niks meer over van de sociale ladder uit onze huidige samenleving. Wat de afkomst van de zussen is, doet er niet toe. Hierdoor kan er op een heel basale manier gecommuniceerd worden.

In *Eindland* wordt de gelijkheid die een Apocalyps creëert beter in stand gehouden dan bij de vele post-apocalyptische fabels waar het stuk op aan lijkt te sluiten. Qua beeld is er wel gekozen voor de punk-achtige visie op tribalisme. Er is verder echter geen sprake van een nieuwe sociale orde. Veel post-apocalyptische vertellingen gaan uit van een nieuwe orde, waar de protagonist zich kan aansluiten bij de underdogs. *Eindland* is echter in staat hiërarchie of tribalisme te vermijden. Alhoewel er wel gesproken wordt van een stamoudste en anderen, krijgen we deze nooit te zien.

Verdere functies Apocalyps

De wereld die verbeeld wordt, stelt de makers in staat een geheel nieuwe wereld in te beelden. Malcom Bull beschrijft deze mogelijkheid als volgt.

Apocalyptic not only describes the re-inclusion of the undifferentiated into a pre-existing binary system, it may also go on to reveal a new system, a new millennium that operates on principles different from those of old.⁸⁹

De breuk die gemaakt wordt, is niet op alle vlakken even radicaal. Wel is direct duidelijk dat de taal niet alleen een visie is op de toekomst, maar dat deze positie dient om de mogelijkheid naar nieuwe taal uit te buiten. De chronolinguïstiek onderzoekt welke mogelijkheden er zijn in de evolutie van taal. Binnen de chronolinguïstiek worden verschillende typen geconstrueerde taal onderscheiden. Deze *conlang*, ofwel *constructed language*, is een voorbeeld van *artlang*⁹⁰. *Artlang* is een taal die gecreëerd is voor de kunst. Voorbeelden uit *Eindland*:

“Ze zeide dat wij vroeger, in de wereld van hiervoor, het licht zelf in de handsels hadde. Dat wij het donkerte verdreven had. Met smogsel en gebouwsels en lantaarnpaals.”

“Als ’t afvoerput dan schoon is, wast de wereld zichzelf weer. ’T Is verstoppt geraakt. Wij moeten ’t van prutse lossen. Als ’t afvoerput van pruts gelost is, volgt de gna.”

Het gehele stuk wordt in deze taal uitgevoerd. Oplettende toeschouwers kunnen zien dat de graffiti ook in deze *artlang* is geschreven. Door de Apocalyps kunnen de makers zich op gebieden als taal, beeld en geluid dus helemaal laten leiden door hun eigen inbeeldingsvermogen.

Radicalisatie

⁸⁹ Malcolm bull. *Seeing things hidden : apocalypse, vision and totality*. London, Verso, 1999. p79

⁹⁰ Emrys volgens Meijer. Bart Meijer. *Determining the Plausibility of Future Language in (Post-)Apocalyptic Fiction*. Universiteit Utrecht 2011. p6-7

Eindland laat de mogelijkheid zien, door het inzetten van de Apocalyps, de *blackbox* functie van theater te radicaliseren. Thema's die aan bod komen zijn het universum, liefde, zwangerschap, de regeneratie na de Apocalyps, de dood en nieuw leven (geboorte). Allemaal is de interactie rond deze geritualiseerde onderwerpen versimpeld. We zien de visie van de makers op deze onderwerpen, wat voor hen de kern zou zijn. Gesproken woord, beeldtaal, interactie kunnen allemaal op een basale wijze, vanuit de visie van de makers, herontdekt worden. Zonder zich door actualiteiten heen te hoeven worstelen, stelt het Apocalyptische makers in staat terug te keren naar de 'kern'. Ze zijn in staat vrij van hun eigen cultuur te reflecteren op de huidige cultuur. Door zichzelf als het ware als observant buiten deze tijdszone te plaatsen worden de makers in staat gesteld vragen te stellen over het hier en nu.

Dit effect komt in de voorstelling naar voren als de zussen uit het water allerlei voorwerpen opduiken, waarvan wij weten wat het is, maar die voor de twee protagonisten totaal onbekende objecten zijn, zoals verkeerslichten, kabels en lampen. De houding van de oudste zus op het moment dat zij een IKEA schoenenkast (TRONES) opduikt, laat ons reflecteren over de aard van de voorwerpen om ons heen. Zij heeft geen idee waar dit voorwerp voor dient en onderzoekt het. Eerst pakt ze het van een afstandje met een golfclub op en dan opent ze het voorzichtig, sluit het weer en zet het neer. Vervolgens begint ze er zacht op te slaan, slaat hard, stampt en scheurt het uiteen.

Jibbe Willems zegt hier het volgende over:

Het Post-apocalyptische is een interessant onderzoeksmiddel omdat je een nieuwe beschaving en mensheid kan creëren, inclusief taal en omgangsvormen. Het is een onderzoek naar wat basaal menselijk is, wat overblijft en wat ophoudt, en wat er opnieuw te ontdekken valt. In Eindland is dat voor mij per scène iets fundamenteels. Zoals de ontdekking van de liefde. Zo kan je ook weer met nieuwe ogen naar bekende dingen kijken⁹¹.

Wat betekent de ingenomen positie voor het verbeelden van een Apocalyps en in welke kenmerken kunnen we dit terugzien?

We kunnen de *Ironic/Myth* positie heel duidelijk terugzien. Deze positie leidt enerzijds tot de *blackbox* functie. Binnen de verbeelde wereld zien we het cultuurpessimisme in de vergane cultuur. De omgeving is vijandig, merken we aan de muziek en 'het wezen'. De in onbruik geraakte voorwerpen, maar ook de taal, maken de toeschouwer duidelijk dat de makers geen rooskleurig beeld van de toekomst tentoonspreiden. De mythologisering zien we als de zussen proberen de wereld weer in de oude staat terug te brengen, door rituelen die ze zelf niet meer begrijpen. De vijandigheid van de omgeving en de beeldcultuur waarop wordt ingegrepen maken de toeschouwer duidelijk wat voor Apocalyps de makers vertellen, zonder dat dit expliciet wordt uitgesproken.

⁹¹ E-mail wisseling Jibbe Willems.

Deelconclusie

De manier waarop de Apocalyps binnen een werk wordt ingezet, sluit aan bij de voordelen voor de Millenaristen, als de toeschouwer zich onderdompelt in de neergezette wereld. Hij kan zich 'onderscheiden' als hij in het gepresenteerde beeld van de maker meegaat. Hij kan het gevoel van 'gelijkheid' ervaren, als hij de zich inleeft in personages. Hij kan opgaan in de rite en geloven dat de maker hem voorbereidt op de 'conclusie' van de dagelijkse dingen. Het vormt een canvas waarop de makers een nieuwe wereld kunnen tonen. Hierin opgaan is een vorm van 'Escapisme'.

Daartegenover staan andere doeleinden die de makers hebben bij het verbeelden van de Apocalyps. Door te kijken naar de constructie van het werk, kunnen we deze functies onderscheiden. Juist de mogelijkheid van het niet tonen of middels een uitgekledde representatie het Apocalypische verbeelden stelt het theater in staat de Apocalyps als middel binnen de voorstelling in te zetten.

Onder andere voor:

- Spanningsopbouw en confrontatie met het mysterieuze.
- Grens tussen feit en fictie opzoeken.
- Bewustwording omtrent bepaalde risicofactoren bewerkstelligen.
- Het creëren van urgentie en het bevragen van handelen.
- Onderzoek naar evolutie en menselijke cultuur.

We kunnen echter nooit alle functies gelijktijdig ervaren. We kunnen kijken naar de constructie of ons onderdompelen in de getoonde wereld. We kunnen wisselen tussen de twee blikken, maar onze inleving in de inhoud, verbergt onze blik op de vorm. De analyse van de vorm maakt ons blind voor de inhoud. De mysterieuze aard van de Apocalyps is een mogelijk middel om deze problematiek uit de weg te gaan. Door niet te tonen kan de constructie van het einde ontstaan in de interactie tussen de toeschouwer en het getoonde. Hierdoor gaat de toeschouwer op in zijn interne wereld, eerder dan de externe, getoonde wereld. Deze interne wereld kan veel dieper gaan dan een maker ooit kan tonen. Juist het expliciet tonen maakt de interne wereld onzichtbaar, omdat hij verdrongen wordt door fotorealistische beelden. De analyse van het Apocalypische is hopelijk een aanzet tot vervolgonderzoek in het belang van mysterie in kunst. Juist het tonen van onze interne natuur is wat kunstwerken zo waardevol maakt.

The End: *Conclusion*

Hoe kunnen we de implicaties van verschillende representaties van de Apocalyps binnen een theatervoorstelling begrijpen in relatie tot het veld?

Verschillende representaties van de Apocalyps hebben allemaal een ander doel bij de theatermaker. Ten eerste zijn er een aantal voordelen dat een stuk de toeschouwer geeft als hij meegaat in de vertelling. Daarnaast zijn er doelstellingen die voortvloeien uit de vorm. Deze zijn meer te koppelen aan de kenmerken die aan de Apocalypsmythe kleven. Welke voordelen en doelstellingen het best naar voren komen, hangt af van de combinatie tussen de fase die de maker verbeeldt en de typering die hij verbeeldt. De typering vloeit voort uit de visie die de maker heeft of wil ten toon spreiden. Deze mogelijkheden zijn echter niet enkel theateरेigen. Juist de conventie dat representatie, eerder dan presentatie, de norm is, zorgt ervoor dat de Apocalyps niet letterlijk getoond hoeft te worden. De manier van verbeelden zorgt ervoor dat de aard van de Apocalyps optimaal kan worden benut.

De Apocalyps wordt binnen het theater als mysterieus fenomeen in zijn waarde gelaten. De performance zorgt ervoor dat de toeschouwer zijn eigen Apocalyps construeert, voortvloeiend uit de confrontatie tussen cultureel kapitaal of bagage, bezoeker en het vertelde en getoonde. Het Apocalypische als ramp is niet de inzet, het wordt dan ook vaak simpel gepresenteerd in symboliek en tekst. Vaak gaat het dan om een indirecte verwijzing of hint. Wanneer er wel een directe representatie van het einde aanwezig is, komt het niet in de buurt van het cinematografische geweld in menige Hollywoodproductie.

Alhoewel het moment van *Judgement* wordt vermeden, is het niet in strikte zin onmogelijk dit te verbeelden. De keuze dit echter niet te doen, leidt ertoe dat het Apocalypische een middel wordt binnen de voorstelling, eerder dan het onderwerp. Niet het tonen van het einde of de catastrofe, maar eerder de aanleiding ertoe of de gevolgen ervan zijn de inzet van de voorstelling. Hierdoor kunnen we een aantal doelstellingen, zoals het creëren van urgentie, op een kenmerkende wijze uitvergrooten of radicaliseren binnen pre-apocalypische settings. Anderzijds biedt de post-apocalypische setting een onderzoeksmiddel naar de psyche van de mens vlak na een ramp. Ook is het een mogelijkheid om de evolutie van culturele eigenschappen als onze samenleving instort in te beelden. Aangezien de Apocalyps een mythe is, die als een soort metavertelling kan fungeren en dus zowel onderwerp, setting als *deus ex machina* kan zijn, wordt het niet gelimiteerd door specifieke conventies.

Dat de Apocalyps ons in staat stelt iets anders in te beelden dan wat er momenteel is, zij mysterie of structuur, dood of leven, zorgt ervoor dat mythe ook krachtig is binnen het theater. De Apocalyps geeft uitdrukking aan radicale verandering, in wat voor vorm dan ook. Omdat de interne natuur aangesproken wordt, kunnen we reflecteren op onze angst, hoop, dromen en hiërarchie.

Verantwoording

Problematiek:

Het combineren van twee verschillende werkvelden leidt tot uiteenlopende problemen.

Verschillende discours hebben andere terminologie. Daarnaast schrijf ik vanuit één expertise, waardoor het onderwerp Apocalyps veel introductie behoeft. Ik heb er daarom uiteindelijk voor gekozen om de taal niet al te ingewikkeld te maken. Sommige termen zijn in de uiteindelijke versie bewust niet geïntroduceerd, maar eerder beschreven. Alhoewel ik bang was dat de nuance soms verloren zou gaan, kwam ik er door middel van proeflezingen achter dat juist door het taalgebruik veel niet overkwam. De woorden die de nuance teweeg moesten brengen, werden de spreekwoordelijke bomen waardoor de lezer het bos niet meer zag.

Bij het schrijven over het Apocalyptische ben ik tegen de problematiek aangelopen dat we te maken hebben met een eeuwenoude filosofische mythe, die geworteld is in cultuur en traditie. Deze mythe vormt de basis van een gedachte-experiment, dat sterke invloed kan hebben op onze perceptie van de wereld. Het Apocalyptische probeer ik te verbinden met een *liveperformance*, die in essentie geworteld is in de temporele dimensie van de uitvoering en daarmee voor de lezer nooit als directe bron toegankelijk is. Er zijn dus weinig objectieve, meetbare gradaties. Daarnaast was het lastig dat de cases die ik gebruik niet algemeen toegankelijk zijn. Daardoor had ik veel tekst en uitleg nodig voor het inzichtelijk maken en overbrengen van de ervaring, die nooit in zijn compleetheid overgebracht kan worden.

Ook kwam ik er gedurende het schrijven achter dat het Apocalyptische geworteld is in een bepaalde (psychotische) denkwijze, waar het individu centraal staat⁹². Het is moeilijk deze denkwijze te handhaven als je het fenomeen Apocalyps universeel wil beschrijven, terwijl deze scriptie leesbaar en voor meerdere mensen invoelbaar dient te blijven. Maar juist het nemen van deze hordes heeft me inzicht gegeven in het nut van zowel wél als niet geloven en hoe zelfs irreële angsten kunnen uitgroeien tot een expressiemiddel van hoop.

Het mooie aan de Apocalyps is de tegenstelling tussen verbergen en tonen. Het laat zien dat juist het onbekende heel erg tot de verbeelding kan spreken. In een steeds meer visuele cultuur moet het belang van de rite en het mysterie niet onderschat worden. In het onbekende schuilt hoop, angst en verdriet. Juist abstraheren tot bijvoorbeeld emoticons, geeft de illusie dat alles visueel getoond kan worden. De Apocalyps leert ons dat verbergen soms krachtiger is dan tonen.

⁹² Deze denkwijze vinden we ook terug in het werk van Artaud, zeker als we ons beseffen dat Artaud een groot deel van zijn leven opgenomen is geweest, kunnen we zijn teksten op een nieuwe manier interpreteren. De mogelijkheid abstracte verbanden tussen allerlei ogenschijnlijk willekeurige onderwerpen aan de ego te koppelen is kenmerkend. Daarna worden deze observaties gebruikt voor het spinnen tot een (deterministisch) plot waarbij de zelf de spil in het verhaal is. Deze denkwijze gaat uit van de kracht van het verborgene, eerder dan het reële waarneembare.

Suggesties voor vervolgonderzoek

Ik heb vanwege de beperkte beschikbaarheid van cases, tijd en ruimte slechts een begin kunnen maken met het onderzoek naar implicaties van het apocalyptische in het theater. Als iemand alle verschillende type/fase combinaties zou kunnen analyseren in een kwantitatieve studie, zou het nu beknopte indelingsschema als *tool* betrouwbaarder worden, omdat het dan beter bevestigd zou kunnen worden. Kenmerken, uitzonderingen en voordelen zouden dan preciezer passen bij de werken. Hierdoor kunnen we beter inzicht krijgen in hoe optimistisch en pessimistisch denken en onze perceptie van tijd bepaalde voordelen opleveren. Verder zou een vergelijkend perspectief vanuit andere disciplines dan film nuttig kunnen blijken, omdat kruisverbindingen het makkelijker maken literatuur aan elkaar te verbinden en zo theater binnen het Apocalyptische discours op de kaart te zetten.

Ook een verbinding met oudere theaterteksten zou nuttig zijn. Mijn focus ligt op hedendaags theater, maar juist de ontwikkeling van onze visie op de Apocalyps koppelen aan de evolutie van de theatervormen zou ons in staat kunnen stellen beide fenomenen beter te begrijpen. Een andere mogelijkheid is publieksonderzoek. Momenteel heb ik functionaliteit vooral vanuit de beoogde doelstelling van de maker en mijn eigen ervaring moeten destilleren. De ervaring van ander publiek heb ik nog niet kunnen documenteren. Misschien dat empirische studies theater en de Apocalyps aan esthetische (publieks-)ervaringen kunnen koppelen om zo meer te weten te komen over het mysterieuze, het kenbare en het verborgene om zo de functionaliteit van kunst beter te kunnen verantwoorden.

De laatste suggestie is het met elkaar verbinden van het werk van Malcolm Bull en Antonin Artaud, of breder nog het verbinden van THEATER VAN WREEDHEID aan theorie over het Apocalyptische. Mijns inziens liggen beide ten grondslag aan wat ik een psychotische denkwijze heb genoemd. Deze denkwijze staat tegenover het denken in waarneembare verschijnselen, maar is er niet mee in strijd. Het is een middel om de niet-observeerbare, mysterieuze kant van de wereld te begrijpen en te onderzoeken, door de structuur die we hebben opgebouwd als niet bestaand in te beelden en de implicaties hiervan te proberen te begrijpen. Het is een zoektocht naar de kern in een steeds groter uitdijend netwerk van kennis. Waar kennis zich steeds meer uitbreidt in het reële, waarneembare en meetbare is er nog steeds veel dat we niet begrijpen en dat vanwege deze ontwikkeling aan ons dreigt te ontsnappen. Het is een denkwijze die alles aan elkaar verbindt, met de denker als centraal punt. Het is een denkwijze die we mijns inziens bij autisme, psychose, tripmiddelen, esthetische, religieuze en mystieke ervaringen en wanneer we fysieke grenzen overschrijden zouden kunnen ervaren. Het is mijn overtuiging dat wetenschappelijk inzicht in deze manier van denken, een sleutelrol kan spelen bij ons begrip van de wereld, maar vooral bij de acceptatie van de mystieke en onwaarneembare dimensie.

Literatuur:

Al-Khalili, Jim. *Quantum: A Guide for the Perplexed*. London: Phoenix, 2003.

Artaud, Antonin. *Theater van Wreedheid*. Uitgeverij Ijzer: Utrecht, 2008.

---, *No More Materpieces*. Adhv <http://bcs.bedfordstmartins.com/virtualit/drama/critical.asp?e=5>

Auslander, Philip: *From Acting to Performance*. Routledge: London, 1997.

Baron, Lawrence. *Projecting the Holocaust into the Present: the Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*. New York: Rowman & Littlefield, 2005.

Baumgarten, Albert ed. *Apocalyptic Time*. Leiden: Brill, 2000.

Bleeker, Maaïke et al. *Theater Topics: Concepten en Objecten*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

Boese, Alex. *Elephants on Acid and other Bizarre Experiments*. Pan Macmillan Ltd: London, 2009.

Brown, Stephen, Jimm Bell & David Carson ed. *Marketing Apocalyps: Eschatology, Escapology and the Illusion of the End*. London: Routledge, 1996.

Bull, Malcolm. *Seeing Things Hidden : Apocalypse, Vision and Totality*. London, Verso, 1999.

Carey, Frances ed. *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*. London: British Museum Press, 2000.

Collins, John J. *The Apocalyptic Imagination: An Introduction to Jewish Apocalyptic Literature*. Grand Rapids: Eerdmans Publishing, 1998.

Collins, Adela Yabro. *Crisis and Catharsis: the Power of the Apocalyps*. Philadelphia: Westminster Press, 1984.

Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Rebel Press: Wellington. 2006

Dellamora, Richard et al. *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

Deleuze, Gilles. *Essays Critical and Clinical*. 1993. Vert. Daniel w. Smith en Michael A. Greco. London: Verso, 1998. 46

Dixon, Wheeler W. *Visions of the Apocalypse: spectacles of destruction in American Cinema*. Columbia: University Press, 2003.

Edwards, Ians. *Derrida's (Ir)religion: A Theology (of Différance)*. Pittsburg: Trivium Publications, 2003.

Evans, Joyce A. *Celluloid Mushroom Clouds: Hollywood and the Atomic Bomb*. Oxford: Westview Press, 1998.

Friedländer, Saul et al. *Visions of Apocalypse: End or Rebirth?*. New York: Holmes & Meijer Publishers Inc, 1985.

Hazani, Moshe. 'Apocalypticism, Symbolic Breakdown and Paranoia' *Apocalyptic Time*. Leiden Brill, 2000

Kattenbelt, Chiel en Sigrid Merx. *Syllabus Inleiding Mediavergelijking 2007-2008*. Utrecht: 2007

---, *Reader Inleiding Mediavergelijking 2007-2008*. Utrecht: 2007

Kelleher, Joe. *Theatre & Politics*. Hants: Palgrave Macmillan, 2009.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press. 2000. (1967)

Kumar, Krishan & Stephen Bann. *Utopias and the Millenium*. Redwood Press Ltd: Wiltshire, 1993.

Kumar, Krishnan. *From post-industrial to Post-Modern Society: New Theories of the Contemporary World*. Massachusetts: Blackwell, 1995.

Kunst, Bojana. *Performing of the Truth: Metamorphoses of Wayn Traub*. Maska, vol. XIX, nr. 7-8, 2004.

Lawrence, D.H. *Apocalypse and the Writings on Revelations*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Lehmann, Hans-Thies. *The Political in the Post-dramatic*. Maska, No. 74- 75, Vol. XVII, 2002.

---, *Postdramatic Theatre*. Vert. Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006.

Leslie, John. *The End of the World: The Science and Ethics of Human Extinction*. London: Routledge, 1996.

Lewis, Scott M. *New Testament Apocalyptic?* Mahwah: New Jersey, 2003.

MacAloon, John J et al, *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. Philadelphia: ISHI, 1984.

McGinn, Bernard et al, *Apocalypticism in the Western Tradition*. Vaporium: Hampshire, 1994.

Meadows, Donella H., Dennis L. Meadows & Jørgen Randers. *De grenzen voorbij: Een wereldwijde catastrofhe of een duurzame wereld*. Vert. Dirk-Jan van Baar, Ankie van Blommensteijn, Fieke Lakmaker, Claudy Roos. Utrecht: Spectrum, 1992.

Norman Rosenthal et al , *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art*. Royal Academy of Arts: London, 2000.

Parfrey, Adam et al. *Apocalypse Culture*. Amok Press: New York, 1987.

Quinby, Lee. *Anti-Apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Rose, Mark. *Science Fiction: A collection Of Critical Essays*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1976.

Shapiro, Jerome F. *Atomic Bomb Cinema: the Apocalyptic Imagination on Film*. London: Routledge, 2002.

Schipper, Bernd Ulrich & Georg Plasger. *Apokalyptik und kein Ende?*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

Terpstra, Marin. *Democratie als Cultus: Over politiek en religie*. Amsterdam: Boom, 2001.

Sharrett, Christopher ed, *Crisis cinema: the Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Film*. Washington D. C.: Mazonneuve Press, 1993.

Turner, Victor. *The Ritual Proces: Structure and Antistructure*. Transacture Publishers: 1983.

Versnel, H. S. "Inleiding", *Leidschrift*. Jaargang 1, nummer 3. Mei 1985.

Verstraten, Peter. *Handboek Filmnarratologie*. Nijmegen: Vantilt, 2008.

Weisman, Alan. *The World Without Us*, New York: St Martin's Press, 2007.

Wojcik, Daniel. *The End of the World As We Know It: Faith, Fatalism, and Apocalypticism in America*. New York: NYU Pres, 1997.

Scripties & Papers

Meijer, Bart. *Determining the Plausibility of Future Language in (Post-)Apocalyptic Fiction*. Universiteit Utrecht 2011.

Schenk, Daan. *Cry me a River: Questioning constructs & constructing questions*. WAR. 2011.

Cases

Anna Mendelssohn, Cry me a river (tevens registratie ter beschikking)

PETUS/service to Others, Robo a Gogo

---, Rent A Robo (tevens registratie ter beschikking)

---, Petrus the Roman

tgEcho, Eindland. (tevens registartie ter beschikking)

Vertigo II, Ladies and Gentleman we are Floating in Space

Theaterteksten

Caris, Koens. *Ladies & Gentleman we are Floating in Space*.

Roosenboom, Rineke, *één van ons hield van elkaar*, 04-03-2013.

Siera, Frank. *Stereo*.

Willems, Jibbe. *Eindland*. Zeeland: Geers Offset, 2011.

---, *Vier Schrikkeluren*. 2008.

---, *Apocalypso*. Arnhem, 2007.

Wanunu, Yosi. *Cry me a River*.

Gesprekken

14 januari 2013 Anna Mendelssohn: E-mail contact

22 Januari 2013 Ruth Dupré: E-mail contact

10 april 2013 Koen Caris: Cafe Hofman, Utrecht

15 april 2013 Lotte Dunselmans: Stedelijk Museum Café, Amsterdam

16 april 2013 Jibbe Willems: E-mail contact

Artikelen

Petrus the Roman: Dossier NL. 24-09-2012

Devens, Tuur 'Recencie Robo a Gogo Service to Others' *Etcetera*. Nr 127, december 2011.

Dierckx, Stijn. 'Artiesten moeten revoluties uitlokken' *De Morgen*. 30 november 2011

Hilleart, Wouter. 'Als de rook om je hoofd is verdwenen' *Rekto Verso*. 6 augustus 2004.

Kouters, Vincent. 'Post-apocalyptische Fabel' *De Volkskrant*.

Vanderbeeken, Robrecht. 'Selectie theaterfestival 2010. We all go down together' *Rekto Verso*. Nr 40. maart – april 2010.

Wensink, Herien. 'Magisch kijkje in Mytische Wereld' *NRC Handelsblad*.

Infoteksten (flyersteksten)

Cry me a River

Eindland

Secundaire bronnen.

Louis Theroux: MOST HATED FAMILY IN AMERICA. BBC 2007.

Louis Theroux: AMERICA'S MOST HATED FAMILY IN CRISIS. BBC 2011

<http://cinemovie.tv/coming-soon/2013-movie-preview-apocalypse-films/> : 26-04-2013

http://www.sagepub.com/upm-data/5222_Ritzer_Entries_beginning_with_A_%5B1%5D.pdf

http://www.kaaitheater.be/productie_intro.jsp?productie=40&lang=nl. 17/06