

# DE INBRENG VAN KINDEREN

Een dramaturgische analyse naar hoe het kind-zijn wordt bevraagd



Foto: Ted Oonk, Theatermaker april 2016

Ilona Coemans (4108183)  
Opleiding: Media en Cultuur  
Specialisatie: theater en dans

Begeleidend docent: Isis Germano  
Studiejaar: 2016-2017  
Blok: 2  
Inleverdatum: 26-01-2017

Woordenaantal: 6604

## Samenvatting

De afgelopen jaren worden er steeds meer theatervoorstellingen gemaakt waarin kinderen als performers te zien zijn. Vanuit de theaterwetenschap schrijven academici als Natasha Budd en Lourdes Orozco over deze ontwikkeling. Het aantal auteurs dat onderzoek doet naar kinderen als performers en het aantal gepubliceerde artikelen is echter gering. Dit is een gemis omdat de genoemde ontwikkeling van belang is te worden onderzocht. In zowel het theater als de maatschappij lijkt namelijk nog altijd het idee te overheersen dat kinderen niet in staat zouden zijn tot rationeel nadenken. De notie van kinderen als 'onbeschreven blad' voert daarbij de boventoon.

In dit bacheloreindwerkstuk heb ik middels een voorstellingsanalyse de relatie tussen het spel van de kinderen en de uitnodiging tot reflectie op het kind-zijn in *Five Easy Pieces* onderzocht. Hiervoor heb ik één scène uit de voorstelling geanalyseerd door deze in vier gedeelten te onderscheiden. Ik heb de analyse uitgevoerd aan de hand van concepten uit het episch theater van Brecht, te weten: vervreemding, historicization en 'gestic theatre'. Deze concepten heb ik ingezet in navolging van Elin Diamond, die dezelfde theorieën gebruikte voor een analyse vanuit feministisch oogpunt. Net als zij, schrijf ik over een groep performers waarvan het niet vanzelfsprekend wordt gevonden dat zij op het toneel staan, namelijk kinderen.

Door de concepten uit het episch theater via deze benadering in te zetten, heb ik ondervonden dat reflectie op het kind-zijn in *Five Easy Pieces* op een aantal manieren wordt gestimuleerd. Gedurende de eerste drie gedeelten van de scène worden vooral vervreemdingen bewerkstelligd door hoe de tienjarige Willem zijn 'scripted identity of self' verweeft met zijn rol als politieagent. Ook de abrupte onderbrekingen van Peter, de volwassene, werken vervreemdend. Deze vervreemdingen hebben vaak een komisch effect, maar houden het publiek tegelijkertijd op een afstand. Deze blik van de toeschouwer is noodzakelijk om zich kritisch te verhouden ten aanzien van de ongelijkwaardige relatie tussen Willem en Peter op het toneel. Deze relatie wekt spanningen op doordat tevens het leven van misdadiger Marc Dutroux wordt gehistoriseerd. Dit drama heeft invloed gehad op het hedendaagse denken over kinderen. In de gehele scène zijn er echter twee kantelmomenten waarbij gepoogd wordt toeschouwers te laten reflecteren op specifieke problematische ideeën omtrent het kind-zijn. Dit betreft ten eerste het moment dat Willem aan Peter een rationeel tegenantwoord geeft, en ten tweede het moment wanneer Willem de macht over het publiek neemt. De mythes van het kind als 'onbeschreven blad' en het kind als symbool voor authenticiteit, worden hiermee gedestabiliseerd.

**Trefwoorden:** kinderen als performer, kindacteurs, vervreemding, Milo Rau, Elin Diamond, Bertolt Brecht, kind-zijn, reflectie

## **Inhoudsopgave**

<b>Samenvatting</b>	<b>2</b>
<hr/>	
<b>1 Inleiding</b>	<b>4</b>
1.1 Casus	4
1.2 Relevantie	4
1.3 Probleemstelling	5
1.4 Methode	5
1.5 Hypothese	6
<hr/>	
<b>2 Theoretische context</b>	<b>7</b>
2.1 Het episch theater van Bertolt Brecht	7
2.2 Een herleving van Brecht	8
<hr/>	
<b>3 Vervreemding</b>	<b>9</b>
3.1 Theorie	9
3.2 Analyse	9
<hr/>	
<b>4 Historicization</b>	<b>13</b>
4.1 Theorie	13
4.2 Analyse	13
<hr/>	
<b>5 Gestic theatre</b>	<b>15</b>
5.1 Theorie	15
5.2 Analyse	
<hr/>	
<b>6 Conclusie</b>	<b>18</b>
4.1 Antwoord op de hoofdvraag	18
4.2 Episch theater in <i>Five Easy Pieces</i>	19
4.3 Aanbevelingen	20
<hr/>	
<b>Bibliografie</b>	<b>22</b>

# 1 Inleiding

## 1.1 Casus

In de voorstelling *Five Easy Pieces* staan één volwassene en zeven kinderen op het toneel.<sup>1</sup> Filmregisseur Peter maakt met zijn jonge acteurs, in leeftijd variërend van 8 tot 13 jaar, een film over het leven van Belgisch crimineel Marc Dutroux. In vijf re-enactments nemen de kinderen verschillende rollen aan, zoals de vader van Dutroux, een betrokken politieagent en één van de slachtoffers. Toeschouwers zien hoe de kinderen hun personages voor het oog van de filmcamera vertolken. De opgenomen camerabeelden worden daarnaast ook live geprojecteerd op een groot scherm. Niet alleen de vijf filmscènes zijn voor het publiek te zien; tussen de filmopnames door praat Peter met zijn jonge filmacteurs over wat acteren en doen-alsof betekent.

De reconstructiescènes zijn tot stand gekomen door de persoonlijke verhalen van de kinderen.<sup>2</sup> Ook uit gesprekken tussen de kinderen, acteur Peter Seynaeve en de regisseur van *Five Easy Pieces*, Milo Rau, gedurende de repetities, zijn teksten ontstaan voor de voorstelling.<sup>3</sup> Wanneer er geen externe personages worden aangenomen voor een reconstructiescène, spelen de acht performers dan ook vanuit hun eigen naam. Met deze voorstelling schetst Milo Rau een historisch perspectief van België en poogt hij vragen op te roepen over de omgang van volwassenen met kinderen.<sup>4</sup> Dit laatste vormt de focus gedurende mijn onderzoek. In dit bacheloreindwerkstuk analyseer ik hoe het spel van de kinderen een uitnodiging vormt voor het publiek om te reflecteren op ideeën omtrent het kind-zijn. Hierbij gebruik ik concepten uit het episch theater van Bertolt Brecht om te kijken naar hoe in *Five Easy Pieces* het publiek wordt uitgenodigd om op een andere manier na te denken over het kind-zijn.

## 1.2 Relevantie

In het academisch discours is er veel geschreven over jeugdtheater en kunsteducatie, maar nog nauwelijks over kinderen als performers. Dit is een gemis omdat in postmoderne voorstellingen steeds vaker met andere performers dan volwassen personen wordt gewerkt.<sup>5</sup> Op maatschappelijk vlak is dit onderzoek van belang omdat de mogelijkheden van kinderen tot participatie vaak worden beperkt. Het idee van kinderen "as incomplete beings unable to carry

---

<sup>1</sup> *Five Easy Pieces*. Door IIPM. Reg. door Milo Rau. Akademietheater, Utrecht. 19 mei 2016. Theater.

<sup>2</sup> Moos van den Broek, "Reflecteren op de wandaden van Dutroux. Reportage Milo Rau," [2016] *Theatermaker* - 15-11-2016

<sup>3</sup> idem

<sup>4</sup> "Five Easy Pieces. Performance," [2014] *International Institute of Political Murder* - 15-11-2016

<sup>5</sup> Lourdes Orozco, "'Never Work with Children and Animals' Risk, mistake and the real in performance," In *Performance Research* 15.2 (2010): 80-85, 80.

out normal human functions” ligt hieraan ten grondslag.<sup>6</sup> Naast het inperken van mogelijkheden, heeft dit ook een generaliserende manier van denken over kinderen tot gevolg. Natasha Budd omschrijft dit als volgt: “These essentialist conceptions have an homogenising effect that artificially isolates children from the dynamic environments in which they live, and creates particular lenses through which audiences perceive child performers in the theatre.”<sup>7</sup> Uit deze ideeën spreekt een zienswijze die vooral iets lijkt te zeggen over de volwassenen, in plaats van de kinderen zelf. Daardoor wordt er kinderen van bovenaf iets opgelegd waardoor hun handelingsvermogen of zeggenschap ingeperkt wordt. Door mijn analyse hoop ik te formuleren hoe Milo Rau dit kader probeert open te breken zodat nieuwe waarden gecreëerd kunnen worden.

### 1.3 Probleemstelling

Hoe kan de relatie tussen het spel van de kinderen en de manier waarop maatschappelijke ideeën omtrent het kind-zijn worden bevraagd in *Five Easy Pieces* worden besproken aan de hand van concepten uit het episch theater van Brecht?

### 1.4 Methode

Om mijn hoofdvraag te beantwoorden, heb ik de volgende drie deelvragen geformuleerd:

- 1) Hoe creëren de kinderen in hun spel vervreemding?
- 2) Hoe adresseert de encenering van de kinderen de toeschouwers als 'historians'?
- 3) Hoe nodigen de kinderen middels de 'gest' in hun spel toeschouwers uit om te reflecteren op het kind-zijn?

In ieder van deze deelvragen staat een concept uit het episch theater van Bertolt Brecht centraal. Deze concepten zal ik voor mijn onderzoek inzetten in navolging van Elin Diamond, die vanuit een feministisch perspectief dezelfde concepten gebruikte voor haar analyse. In het volgende hoofdstuk ga ik hier nader op in.

Voor mijn analyse maak ik gebruik van de videoregistratie van *Five Easy Pieces*, die ik via CAMPO tot mijn beschikking heb gekregen.<sup>8</sup> Ondanks het feit dat ik de voorstelling live in het theater heb gezien, is de videoregistratie een meer betrouwbare bron. Hiermee bedoel ik dat iedereen die daar bevoegdheden en toestemming voor heeft, de opname kan bekijken en mijn analyse kan reconstrueren. Daarnaast biedt de mogelijkheid om de scène meerdere malen te

---

<sup>6</sup> Natasha Budd, *Staging childhoods. Experiments in authentic theatre making practice with children* (Queensland: University of Technology, 2014), 23.

<sup>7</sup> Natasha Budd, “Intermediality and the child performer,” In *RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance* 21.3 (2016): 309-318, 309.

<sup>8</sup> *Five Easy Pieces*. Voorstellingsregistratie. België: CAMPO, 2016.

kunnen bekijken, mij als onderzoeker houvast.

Het werken met de registratie van *Five Easy Pieces* kent echter ook nadelen. Zo wordt af en toe enkel de projectie van de film in beeld gebracht, en niet de constructie van de film. Soms is ook het omgekeerde het geval: de registratie toont een totaalbeeld, terwijl de gedetailleerde gezichtsuitdrukkingen voor mijn focus interessanter kunnen zijn. Desondanks vormt deze registratie de meest adequate bron voor mijn analyse.

Voor mijn onderzoek gebruik ik één reconstructiescène van ongeveer zeven minuten. In de registratie betreft dit de scène vanaf 00:42:03 tot en met 00:49:42. In deze scène, speelt Willem, één van de kinderen, een politieagent die betrokken is geweest bij de zaak van Dutroux. Hij is tien jaar oud. Een nagemaakt politiebureau vormt hier de 'filmset'. Deze setting is voor de toeschouwers aan de rechterkant van het toneel te zien. Vanachter zijn bureau op de set en gekleed in politiekleren neemt Willem deze rol aan voor het oog van de camera. Het beeld dat door de camera wordt opgenomen, is voor het publiek te zien op het grote centrale scherm. De camera wordt bediend door regisseur Peter, die Willem aanwijzingen geeft voor zijn 'acteren'.

Door in deze scène te letten op het spel van Willem formuleer ik een antwoord op de drie deelvragen, om vervolgens in mijn conclusie de hoofdvraag te kunnen beantwoorden. Ten aanzien van dit spel maak ik een onderscheid tussen gesproken tekst, gebaren of expressies en ruimtegebruik. Dit spel van Willem kan ik daarnaast niet analyseren zonder ook het spel van Peter, de volwassen performer, in beschouwing te nemen.

## **1.5 Hypothese**

Op de website van International Institute of Political Murder, het gezelschap dat Milo Rau leidt, staat geschreven: "*Five Easy Pieces* probes the limits of what children know, feel, and do. (...) How do we react if we see them acting out scenes of violence or love and romance? In particular, what does that say about our own fears and desires? This makes for a confrontational experience." Hieruit komt naar voren dat Milo Rau met de voorstelling bepaalde spanningen wil oproepen ten aanzien van kinderen en in relatie tot volwassenen. Met mijn onderzoek leg ik bloot hoe Milo Rau via het spel van de kinderen het publiek stimuleert tot een kritische houding ten aanzien van het kind-zijn. Door het openbreken van de conventionele kaders maakt hij spanningen voelbaar die verder reiken dan enkel ten aanzien van de kinderen op het toneel.

## 2 Theoretische context

Om mijn hoofdvraag te beantwoorden, maak ik gebruik van drie dramaturgische concepten uit het episch theater van Bertolt Brecht, te weten: het vervreemdingseffect, 'historicization' en 'gestic theatre'. De formuleringen van Brecht ten aanzien van deze concepten vormen mijn basis gedurende het onderzoek. De concrete toepassing van de concepten is echter ontleend aan de ideeën van Elin Diamond. Zij zette de concepten van Brecht in om een analyse vanuit een feministische invalshoek te maken. Eerst zal ik daarom een zeer beknopte context schetsen met betrekking tot Brecht en het episch theater, om vervolgens het artikel van Diamond in een breder perspectief te zetten. In de hoofdstukken die volgen, beschrijf ik per concept de concrete inzet, om daarna de scène op die manier te analyseren.

### 2.1 Het episch theater van Bertolt Brecht

Bertolt Brecht (1898 – 1956) was een Duitse theatercriticus, regisseur, dramaturg en schrijver van toneelteksten. Gedurende zijn loopbaan ontwikkelde hij vanaf 1923 het idee van het 'episch theater'.<sup>9</sup> In eerste instantie kwamen zijn ideeën voort uit de bewondering voor mime en gebaren, waarmee de routine van tekst werd onderbroken.<sup>10</sup> Later formuleerde hij het episch theater als weerstand tegen het traditionele toneel voor de bourgeoisie, 'culinair' theater genoemd, en het 'Aristotelische drama'.<sup>11</sup> Zijn kritiek was dat toeschouwers volledig op gingen in de gepresenteerde illusie waardoor kritische reflectie uitbleef.<sup>12</sup> Brecht wilde met het episch theater dat het publiek zich actief en kritisch zou verhouden tot de voorstelling om uiteindelijk zelf een oordeel te kunnen vormen. Hij ontwikkelde een manier om het toneel in de breedste zin vorm te geven.<sup>13</sup> Brecht wilde de constructie van het theater gedurende de voorstelling constant zichtbaar maken zodat illusies werden verbroken. Deze ideeën hadden een politieke doelstelling: hij was aanhanger van het marxisme, en hij hoopte dat toeschouwers middels kritische reflectie in actie zouden komen tegen de geldende economische systemen.<sup>14</sup> Uit zijn dramaturgie sprak een wereldbeeld waarin de enkele 'figuur' en zijn relatie tot andere 'figuren' en gebeurtenissen bepaald worden door de economische omstandigheden.<sup>15</sup> Brecht benoemde dit krachtenspel als volgt: "(..) fate is no longer a single coherent power; rather there are fields of force which can be radiating in opposite directions; the power groups themselves comprise

---

<sup>9</sup> Werner Hecht, "The Development of Brecht's Theory of the Epic Theatre, 1918-1933," In *The Tulane Drama Review* 6.1 (1961): 40-97, 43, 51.

<sup>10</sup> Idem, 44.

<sup>11</sup> Bertolt Brecht, "The Modern Theatre is the Epic Theatre," In *Brecht on Theatre*, geredigeerd door John Willet (Londen: Shenvall Press, 1964): 33-42, 40-41.

<sup>12</sup> Werner Hecht, 89-91.

<sup>13</sup> Cathy Turner and Synne K. Behrndt, *Dramaturgy and Performance* (Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2008), 41.

<sup>14</sup> David Barnett, *Brecht in Practice: Theatre, Theory and Performance* (Londen: Bloomsbury Publishing, 2014), 39.

<sup>15</sup> Idem, 60.

movements not only against one another but within themselves.”<sup>16</sup> De personen op het toneel duidde Brecht aan als ‘figuren’ die flexibel en aan verandering onderhevig zijn.<sup>17</sup> Zij toonden de toeschouwers dat normen en waarden bij een bepaalde tijd horen, die middels revolutie konden veranderen.

## 2.2 Een herleving van Brecht

Brecht heeft gedurende zijn loopbaan gezorgd voor een grote nalatenschap om zijn werk opnieuw uit te vinden, te analyseren en door te geven aan toekomstige generaties.<sup>18</sup> Vanuit de theaterwereld zijn er veel reacties gekomen op zijn ideeën, zowel positief als negatief. Zo wordt het idee van het theater als dusdanig politiek middel in twijfel getrokken en bekritiseerd.<sup>19</sup> Verder beschrijft Carol Martin de historische en politieke context die Brecht links heeft laten liggen bij zijn analyse van Chinees acteren in zijn essay “Alienation Effects in Chinese Acting”.<sup>20</sup> Aan de andere kant heeft Brecht ook enorm bijgedragen door bijvoorbeeld zijn 'nieuwe' manier van *staging*.<sup>21</sup> Daarnaast merken Turner en Behrnt op dat in hedendaagse postmoderne voorstellingen naar andere vormen van vertellen wordt gezocht waarbij Brecht van invloed is geweest.<sup>22</sup>

De dramaturgische concepten van Brecht zijn daarnaast ook opgepakt door academici vanuit de feministische theorie. Voor mijn inzet van Brechts concepten maak ik gebruik van het artikel *Brechtian Theory/ Feminist Theory Toward a Gestic Feminist Criticism* van Elin Diamond. Hierin zet Diamond concepten van Brecht in om de werking van representatie expliciet te maken en om te tonen hoe en wanneer het object van plezier wordt geconstrueerd.<sup>23</sup> Hiermee wil zij de toeschouwer uit de denkbeeldige identificatie met de karakters halen, en het verworpen van een vrouwenlichaam tot *fetisj* tegengaan. Een overeenkomst met Diamond is dat mijn aandacht eveneens uitgaat naar een groep performers waarvan het niet vanzelfsprekend wordt gevonden dat zij op het toneel staan, namelijk kinderen.<sup>24</sup> Ik zet Brechts concepten in om te kijken naar hoe Milo Rau kinderen als performers inzet. Vervolgens onderzoek ik hoe hij zijn toeschouwers uitnodigt te reflecteren op kinderen in de maatschappij.

---

<sup>16</sup> Bertolt Brecht, “On Form and Subject-Matter,” in *Brecht on Theatre*, geredigeerd door John Willet (Londen: Shenvall Press, 1964): 29-31, 30.

<sup>17</sup> David Barnett, 59.

<sup>18</sup> Darko Suvin, Max Spalter en Richard Schotter, “A Selected Brecht Bibliography,” in *The Tulane Drama Review* 12.2 (1968): 156-169.

<sup>19</sup> Stefan Mahlke, “Brecht ± Müller: German-German Brecht Images before and after 1989,” in *The Tulane Drama Review* 43.4 (1999): 40-49, 43-45.

<sup>20</sup> Carol Martin, “Brecht, Feminism, and Chinese Theatre,” in *The Tulane Drama Review* 43.4 (1999): 77-85, 81.

<sup>21</sup> J.L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice 3: Expressionism and Epic Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 42-43.

<sup>22</sup> Cathy Turner and Synne K. Behrnt, 187.

<sup>23</sup> Elin Diamond, “Brechtian Theory/Feminist Theory: Towards a Gestic Feminist Criticism,” in *A Sourcebook on Feminist Theatre and Performance: On and Beyond the Stage*, geredigeerd door Carol Martin (Londen: Routledge, 1996): 82-94, 83.

<sup>24</sup> Lourdes Orozco, “Never Work with Children and Animals”.



## 3 Vervreemding

### 3.1 Theorie

Het vervreemdingseffect is een dramaturgisch middel waarmee Brecht situaties of waarden, die de toeschouwers als 'normaal' zouden accepteren, vreemd worden gemaakt zodat ten eerste het observatievermogen van de toeschouwer op scherp wordt gezet.<sup>25</sup> Er wordt vermeden dat toeschouwers volledig op kunnen gaan in het gepresenteerde verhaal of in de karakters.<sup>26</sup> Door het vreemd maken wordt ook benadrukt dat die presentaties altijd een constructie zijn.<sup>27</sup> Niet alleen de theatervoorstelling is op een bepaalde manier 'gemaakt', maar ook geldende normen en waarden horen bij een bepaalde tijd. Deze vervreemdingseffecten kunnen zich enerzijds via een onverwachte situatie voordoen, zoals regieaanwijzingen die plotseling op bordes verschijnen.<sup>28</sup> Ten tweede is ook de houding van de acteurs ten aanzien van hun 'figuur' vervreemdend. Deze houding laat zich beschrijven door de afstand die een acteur houdt ten aanzien van zijn karakter.<sup>29</sup> De acteur demonstreert de rol, in plaats van deze te spelen vanuit een psychologische benadering. De manier waarop de acteur zijn rol demonstreert, vergelijkt Brecht met iemand die zojuist getuige is geweest van een verkeersongeluk en aan iemand anders verslag doet van zijn observaties.<sup>30</sup>

Diamond onderstreept het belang van het vervreemdingseffect doordat het expliciet maakt dat een bepaalde norm 'een' systeem is, en nooit 'de' waarheid.<sup>31</sup> Deze norm wordt middels vervreemding in een nieuw daglicht wordt gezet.<sup>32</sup> Met dit dramaturgische concept kijk ik naar de momenten waarop er in het spel gebruik wordt gemaakt van vervreemdingseffecten, waardoor de toeschouwer bewust wordt gemaakt van de constructies op het toneel. De aandacht gaat uit naar hoe deze vervreemdingen nadruk geven aan het feit dat toeschouwers naar een voorstelling kijken, waarin de performers één of meerdere rollen aannemen, en hoe deze betekenis krijgen.

### 3.2 Analyse

---

<sup>25</sup> Bertolt Brecht, "Alienation Effects in Chinese Acting," In *Brecht on Theatre*, geredigeerd door John Willet (Londen: Shenvall Press, 1964): 91-99, 92.

<sup>26</sup> Bertolt Brecht, "Short description of a new technique of acting," In *Brecht on Theatre*, geredigeerd door John Willet (Londen: Shenvall Press, 1964): 136-147, 138.

<sup>27</sup> David Barnett, 74.

<sup>28</sup> Bertolt Brecht, "The Modern Theatre is the Epic Theatre", 39.

<sup>29</sup> Werner Hecht, 79.

<sup>30</sup> Bertolt Brecht, "The Street Scene. A Basic Model for an Epic Theatre," In *Brecht on Theatre*, geredigeerd door John Willet (Londen: Shenvall Press, 1964): 121-129, 121.

<sup>31</sup> Elin Diamond, 85.

<sup>32</sup> Idem, 84.

In de scène die ik analyseer, speelt Willem van tien jaar oud de rol van een politieagent die betrokken was bij de misdaadzaak van Marc Dutroux. Om het concept van vervreemding toe te passen, heb ik vier gedeelten onderscheiden. Het eerste gedeelte (a) betreft de aanloop naar de filmopname. Vervolgens laat het tweede gedeelte (b) zich kenmerken doordat Willem als politieagent achtergrondinformatie geeft over zijn jeugd. Daarna wordt Willem door Peter gevraagd meer *to the point* te zijn (c). In laatste gedeelte (d) presenteert Willem als politieagent 'feitelijke gegevens' over de affaire Dutroux.

#### a) Aanloop naar de filmopname

De scène opent met regisseur Peter die, na het controleren van de techniek, met de filmopname wil starten. Bij Willem is, uitvergroot via de live-projectie, echter enig ongemak waar te nemen. Na de derde keer dat Peter vermoeid tot 'actie!' oproept, start Willem zijn rol in de camera. Allereerst opvallend is dat Peter en Willem als personages op het toneel 'zichzelf' lijken te spelen. Dit onderscheid wil ik graag verduidelijken met twee begrippen van Erving Goffman, namelijk: 'personal identity' en 'scripted identity'. Met 'personal identity' duidt Goffman op de mens als levend organisme, die kiest hoe hij of zij zich in verschillende situaties wil voordoen.<sup>33</sup> Met 'scripted identity' verwijst Goffman naar een rol in een voorstelling die gescript is; die, met andere woorden, is vastgelegd in tekst, beweging of spelregels.<sup>34</sup> Deze begrippen gebruikt hij om theatrale frames te doorgronden en kunnen in verband worden gebracht met de speelstijl van het episch theater, waarbij een performer zowel zichzelf zichtbaar maakt als een extern personage. In deze scène zijn de personages van Peter en Willem op het toneel, geïnspireerd op de 'personal identity' van beiden. Zij spelen dan ook vanuit de werkelijke namen van hun 'personal identity': Peter en Willem. Gedurende het repetitieproces is er een 'scripted identity' vormgegeven. Om aan te geven dat dit een bepaalde 'versie' van hen zelf betreft, noem ik dit de 'scripted identity of self'.

Dit onderscheid is interessant omdat voor het publiek de grens tussen werkelijkheid en 'theater' is vervaagd. Die vervaging creëert een zekere spanning wanneer Peter Willem oplegt hoe zich moet gedragen, omdat het voor het publiek onvermijdelijk is om de 'personal identity' van Willem te negeren. Deze continue bewustwording vindt plaats door de afstand die in de ruimte tussen beiden wordt geschept. Zo zijn Willems expressies uitvergroot te zien zijn op het centrale scherm, terwijl Peter verscholen zit achter de camera. Het publiek ziet daardoor vooral Willems uitdrukkingen tot in detail, die een lach opwekken bij het publiek. Dit komische effect is echter niet neutraal; er wordt gelachen om de reactie van Willem als kind, die hier als acteur niet serieus wordt genomen.

---

<sup>33</sup> Erving Goffman, *Frame analysis. An Essay on the Organisation of Experience* (Boston: Northeastern University Press, 1974): 129.

<sup>34</sup> Idem.

## b) Willem de politieagent over zijn jeugd

In dit gedeelte neemt Willem, bovenop de 'scripted identity of self', het personage van politieagent aan. In zijn spel houdt Willem, als performer in de theatervoorstelling, afstand tussen die vertolking van zijn eigen karakter en de politieagent. Middels (te) grote gebaren in de camera zoals gezwaai met zijn pen en het tonen van voorwerpen, zorgt Willem ervoor dat de politieagent ongeloofwaardig is; de politieagent is te 'theatraal'.<sup>35</sup> Wanneer Willem als 'volwassen politieagent' terugkijkt op zijn hobby's als kind, spreekt dit zijn fysieke voorkomen als kind tegen waardoor deze ongeloofwaardigheid wordt ondersteund. Het beeld van de formele politieagent raakt verloren in de (doelbewuste) speelsheid. Hierdoor refereert Willem sterker naar zijn eigen personae als kind dan naar de volwassen politieagent. Dit zorgt ervoor dat Willem voornamelijk zijn 'scripted identity of self' zichtbaar maakt wanneer hij het personage van de politieagent speelt.

Vervreemding vindt plaats doordat de plotwendingen in de tekst en de overgrote gebaren van Willem ook hier gelach van de toeschouwer tot uitwerking hebben. De informatie die Willem geeft lijkt daarnaast niet specifiek voor de bewuste politieagent die betrokken was bij de zaak Dutroux. Sterker nog, het grote deel van de reconstructiescène is gebaseerd op de hobby's van de 'personal identity' van Willem. Echter wordt deze informatie in een verleden tijd gepresenteerd in de rol van politieagent. Dit gedeelte van de scène nodigt het publiek uit tot een bepaalde luchtigheid omdat de gegeven informatie niet direct relateert aan de zaak Dutroux. De informatie van Willem als politieagent lijkt eerder fictief, waardoor het publiek wordt uitgenodigd te lachen om de ongeloofwaardige presentatie.

## c) Willem wordt onderbroken door Peter

Midden in zijn verhaal wordt Willem onderbroken door Peter met de vraag of hij meer *to the point* kan zijn. In tegenstelling tot het eerste gedeelte van de scène, geeft Willem een duidelijke tegenreactie. Hij leunt achterover in zijn stoel, slaat zijn armen over elkaar en antwoordt: "Euh ja, Peter, gij hebt gezegd voor de voorstelling dat ik echt de achtergrondinformatie moest vertellen over het personage! Dus wat doe ik?" Peter weet hierop geen antwoord te geven en Willem heeft zichzelf letterlijk en figuurlijk een stem verschaft. Uit zijn tegengeluid blijkt dat Willem enerzijds de regieaanwijzingen van Peter heeft opgevolgd. Hij accepteert de positie van Peter als regisseur van de film, die als volwassen persoon aanwijzingen geeft aan zijn jonge acteurs. Aan de andere kant toont Willem, in zijn 'scripted identity of self', ook dat hij zelf heeft nagedacht over de invulling van zijn personage. Het was een bewuste keuze van filmacteur Willem om informatie over de jeugd van de politieagent te geven.

---

<sup>35</sup> Maaïke Bleeker, *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking* (Palgrave Macmillan, 2008): 3.

Het moment dat Willem een tegenantwoord geeft, betekent een kantelpunt in de interactie tussen beiden doordat Peter overbluft wordt. Er vindt vervreemding plaats doordat Willem voor zichzelf opkomt, maar ook doordat hij Peter in de verlegenheid brengt. Een rationeel scherp tegenantwoord van het kind wordt door een volwassene meestal niet verwacht. Willem toont in dit gedeelte van de scène echter het tegendeel waardoor het observatievermogen van het publiek op scherp gezet. Tevens doorbreekt Willem het 'model' waarbij hij enkel mag luisteren en de aanwijzingen van Peter dient op te volgen. Dit model relateert aan het idee van kinderen als " (...) incomplete beings unable to carry out normal human functions."<sup>36</sup> Daardoor wordt er een ideologie vreemd gemaakt waarbij het 'geaccepteerde' idee is dat de volwassene aan het kind vertelt hoe hij of zij iets moet uitvoeren.

#### d) Willem de politieagent vertelt over de zaak Dutroux

Na de interactie met Peter, gaat Willem als politieagent dieper in op de misdaden van Dutroux. Deze keer kruipt Willem vanuit zijn 'scripted identity of self' volledig in zijn personage als politieagent. Er is op het gebied van spel geen onderscheid meer te maken tussen beiden. Dit wordt bewerkstelligd doordat Willem de politieagent met zijn hoofd dichterbij de camera komt, en Peter tevens inzoomt. Daarnaast vertelt Willem eentoniger met zijn stem en zijn er geen plotwendingen die een komisch effect hebben, waardoor Willem als politieagent overtuigend wordt. Deze veranderde benadering staat in verband met de soort informatie die gegeven wordt: Willem de politieagent vertelt inhoudelijk over de zaak van Dutroux en reconstrueert middels zijn verhaal de genomen stappen van de politie. De informatie is (ogenschoon) feitelijk en verkrijgt zijn ernst door de verschrikkingen van de misdaden van Dutroux.

In dit gedeelte van de scène staat de waargebeurde informatie over de zaak van Dutroux centraal doordat Willem volledig opgaat in zijn rol als politieagent. Er vindt geen vervreemding plaats. Hierdoor kan het publiek opgaan in de gepresenteerde illusie (doelend op de specifieke vormgeving, niet de feitelijkheid van informatie), zonder telkens op het bewustzijn van de theatersetting te worden aangesproken. Toeschouwers worden uitgenodigd aandachtig te luisteren naar Willem de politieagent en empathie te krijgen met de slachtoffers van Dutroux.

---

<sup>36</sup> Budd, *Staging childhoods*, 23.

## 4 Historicization

### 4.1 Theorie

Met het concept 'historicization' verwijst Brecht naar de blik waarmee toeschouwers idealiter naar zijn toneelstukken kijken. Het publiek dient bewust om te gaan met de context waarin het narratief zich afspeelt.<sup>37</sup> Dit narratief kan zich zowel in het verleden als in het heden afspelen.<sup>38</sup> De voorstelling functioneert als het ware een historische gebeurtenis die geanalyseerd en begrepen moet worden door het publiek.<sup>39</sup> Om die begrijpende blik van de toeschouwer aan te moedigen is op zijn beurt het vervreemdingseffect nodig.<sup>40</sup> Het 'geaccepteerde' wordt in een ander licht gezet en vreemd gemaakt, waardoor er nieuwe observaties kunnen ontstaan bij de toeschouwers.

Diamond vestigt vanuit haar feministische benadering de aandacht op de problematische positie van de vrouw als object. Door de toeschouwer als 'historian' aan te spreken, kan deze positie bevraagd worden.<sup>41</sup> Er dienen open plekken te zijn in de voorstelling, waardoor de toeschouwer wordt uitgenodigd om deze momenten te analyseren. Aan de hand van dit concept zal ik ten eerste kijken naar hoe er open plekken worden gelaten voor het publiek om zelf te analyseren. Vervolgens analyseer ik hoe de misdaadzaak van Marc Dutroux tot een historische gebeurtenis wordt gemaakt en hoe dit betekenisvol is voor de spanning tussen Willem en Peter, en Willem en het publiek.

### 4.2 Analyse

In de vorige deelvraag heb ik onderzocht op wat voor manier vervreemdingseffecten werden ingezet en welke structuren deze blootlegden. Daarbij heb ik ondervonden dat in het vierde gedeelte van de scène geen vervreemdingen plaatsvonden, maar dat de toeschouwer daarentegen uitgenodigd wordt om op te kunnen gaan in de scène. Er wordt 'feitelijke' informatie gepresenteerd waarbij Willem als politieagent geloofwaardig overkomt, waardoor er een eenheid wordt gesmeed tussen Willems 'inscribed identity of self' en de politieagent. Hierdoor wordt het publiek in dit gedeelte van de scène niet aangespoord om zelf kritisch na te denken. Dit wil niet zeggen dat de toeschouwers hier geen eigen gedachten hebben of dat zij zich automatisch ondergedompeld voelen. De dramaturgische strategieën adresseren hen echter op een manier die uitnodigt tot immersie. In dit gedeelte worden geen openingen gelaten voor het publiek om zich kritisch te verhouden tot datgeen zij horen of zien doordat de informatie als waarheid wordt gepresenteerd. Hierdoor wordt een analytisch vermogen zo min mogelijk wordt

---

<sup>37</sup> David Barnett, 75.

<sup>38</sup> Idem, 78-79.

<sup>39</sup> Cathy Turner and Synne K. Behrndt, 41.

<sup>40</sup> Brecht, Bertolt, "Alienation Effects in Chinese Acting", 99.

<sup>41</sup> Elin Diamond, 87.

aangewakkerd. De empathie van het publiek met de slachtoffers van Dutroux wordt hier centraal gezet. Het publiek wordt niet als 'historian' benaderd.

In het eerste tot en met het derde gedeelte wordt de toeschouwer daarentegen wél als historian benaderd. In de vorige deelvraag heb ik ondervonden dat middels de dramaturgische strategie van vervreemding enerzijds de focus werd gelegd op Willem, 'scripted identity of self', en anderzijds werd er een systeem tussen de volwassene en het kind zichtbaar. Die vervreemdingen hebben niet alleen vaak een komisch effect, maar zorgen er ook voor dat constructies expliciet worden gemaakt. Structuren worden vervreemd en daardoor zichtbaar gemaakt, waardoor toeschouwers constant op een actieve manier worden benaderd. Zij worden aangesproken op hun kritisch vermogen om te analyseren 'wat gebeurt hier nu eigenlijk?' en 'welke spanningen doen zich hier voor?'. Er wordt geen eenheid geboden in hoe de performers zich verhouden naar hun rol of tekst, maar er blijven meerdere lagen zichtbaar blijven in deze constructies. Naast deze meerdere lagen wordt er ook weinig uitgelegd vanuit het narratief. Zo blijft het bijvoorbeeld een open vraag waarom Peter met kinderen een film wil maken over het leven van Dutroux. Deze vraag blijft prikkelend gedurende de interacties met Willem, wanneer de afstand, zowel in ruimtelijke als fysieke en tekstuele zin, tussen Peter en Willem wordt benadrukt. Via deze interacties en de vervreemdingseffecten die plaatsvinden, wordt het publiek gestimuleerd om zichzelf dit soort vragen te stellen. Het publiek wordt hier op een actieve en plezierige manier benaderd om de situaties op het toneel te analyseren en zich kritisch te blijven verhouden tot het gepresenteerde.

De bevinding dat het publiek in de eerste drie gedeelten van de scène telkens bewust wordt gemaakt van de constructies op het toneel, dient in verband te worden gebracht met een onderliggende spanning. In *Five Easy Pieces* vormt een reconstructie van het leven van Marc Dutroux namelijk de leidraad voor de voorstelling. De misdaden van Dutroux hebben tot op de dag van vandaag gezorgd voor een drama in het collectief geheugen van België. Zijn daden hebben het idee versterkt dat kinderen beschermd dienen te worden tegen het kwaad.<sup>42</sup> Op deze manier moest een mogelijke herhaling voorkomen worden. De misdaden van Dutroux vormen de context waartegen de voornamelijk ongelijkwaardige relatie tussen Peter en Willem op het toneel, meer betekenis krijgt. Doordat het publiek gestimuleerd wordt zich op een afstand te verhouden tot het gepresenteerde, worden de misdaden van Dutroux eveneens gehistoriseerd. Er wordt een appèl gedaan op het opnieuw nadenken over het kind-zijn en wat dat betekent in relatie tot de geschiedenis van Dutroux.

---

<sup>42</sup> Rob Leurs, "The cultural sublime and the temporal dimension of media. The case of child murderer Marc Dutroux," *International Journal of Cultural Studies* 12.4 (2009): 395-414, 404.

## 5 Gestic theatre

### 5.1 Theorie

Brecht formuleerde het idee van 'gestic theatre' om te refereren aan de gebaren en uitdrukkingen van de performers op het toneel.<sup>43</sup> Er wordt hierbij niet een enkele expressie bedoeld, maar de totaliteit van hoe de performers zich verhouden tot hun eigen karakter en dat van de andere performers. Het principe van de 'gest' bepaalt dus hoe de voorstelling is vormgegeven.<sup>44</sup> Dit principe vraagt om een lichamelijke kwaliteit van de performers doordat zij via hun beweging de verbinding dienen te maken tussen het individu en zijn plek in de maatschappij: "The aim of a gestic theatre is to show the interrelationship between individual and beyond the individual and reveal important things about their place in the social and economic situation."<sup>45</sup> De 'gests' geven de toeschouwers inzicht in sociale codes.<sup>46</sup> Behalve een esthetische keuze, betreft het ook het tonen van sociaaleconomische en ideologische aspecten.<sup>47</sup>

Vanuit een hedendaags feministisch perspectief beargumenteert ook Elin Diamond dat de 'gest' inzicht kan geven in onderliggende complexiteiten, die verder reiken dan enkel de voorstelling op zichzelf: "The social gest signifies a moment of theoretical insight into sex/gender complexities, not only the play's 'fable', but in the culture which the play, at the moment of reception, is dialogically reflecting and shaping."<sup>48</sup> 'Gestic theatre' onderscheidt zich van het vervreemdingseffect doordat er een totaalbeeld wordt geschetst, waarbij geldende normen of ideeën worden gedestabiliseerd. Aan de hand van dit concept onderzoek ik hoe de toeschouwer wordt uitgenodigd te reflecteren op de eigen houdingen ten aanzien van kinderen in de maatschappij.

### 5.2 Analyse

Zoals beschreven, neemt Willem gedurende de scène twee verschillende houdingen aan ten aanzien van zijn rol als politieagent. Deze verschillende houdingen ontstaan doordat Peter hem in zijn rol onderbreekt om regieaanwijzingen te geven. Op dat moment legt Willem zijn rol als politieagent naast zich neer waardoor enkel zijn 'scripted identity of self' overblijft. Deze plotselinge overgangen, die Peter veroorzaakt, zorgen voor spanningen. Er vindt een disciplinerende plaats waarbij het kind dient te luisteren naar de volwassene, wanneer Peter aan

---

<sup>43</sup> Bertolt Brecht, "On Gestic Music," In *Brecht on Theatre*, geredigeerd door John Willet (Londen: Shenvall Press, 1964): 104-106, 104.

<sup>44</sup> David Barnett, 96.

<sup>45</sup> David Barnett, 95.

<sup>46</sup> Bertolt Brecht, "Short description of a new technique of acting", 139.

<sup>47</sup> Barnett, 94-95.

<sup>48</sup> Elin Diamond, 90.

Willem gebiedend instructies geeft over wanneer en hoe hij mag starten met zijn personage.

In het derde gedeelte van de scène vind echter een kantelmoment plaats doordat Willem voor zichzelf opkomt en Peter wijst op zijn verwarrende instructies. Willem geeft zichzelf daarmee letterlijk een stem waarmee hij de regisseur plotseling voor het blok zet, doordat Peter hierop geen antwoord weet te bedenken. Er wordt gespeeld met het beeld van kinderen "as a dominant icon of authenticity".<sup>49</sup> Deze uitspraak van Burman verwijst naar de mythe van het kind als onafhankelijk subject dat nog geen sociaal-wenselijke antwoorden geeft en reageert vanuit de 'natuurlijke' zelf.<sup>50</sup> Deze mythe impliceert een machtsrelatie waarbij een volwassen persoon rationeel kan nadenken, maar een kind enkel kan reageren vanuit zijn of haar natuurlijke 'zijn'. De vanzelfsprekende verhouding tussen de nadenkende volwassen persoon en het oer-imago van het kind wordt hier bevraagd, doordat Willem toont zelf over zijn personage te hebben nagedacht. Deze stem die Willem zichzelf geeft, kan worden gezien als symbolisch voor het kind dat wil losbreken uit de bestaande kaders die de beschreven mythe impliceert.

Er is daarnaast nog een tweede moment waarop Willem in zijn spel voor een destabilisering van de beschreven mythe zorgt. Gedurende de hele scène blijft voor het publiek de vraag prikkelend wanneer Willem acteert en in welke mate hij 'zichzelf' is op het toneel. Deze vraag is interessant doordat Willem een kind is en het heersende idee dat kinderen niks anders zouden kunnen dan zichzelf zijn. In de eerste drie gedeeltes neemt dan ook niet alleen Peter een machtigere positie in dan Willem, door hem telkens te onderbreken, maar ook het publiek. Gedurende de eerste drie gedeeltes van de scène lacht het publiek voornamelijk om de reacties van ongemak van Willem, die uitvergroot op het scherm te zien zijn. Zij bevestigen hiermee dat Willem als kind nog geen getrainde acteur is en daarvoor afhankelijk van Peter. Het komisch effect komt voort uit de onbeholpenheid van Willems 'scripted identity of self'. In het vierde gedeelte laat Willem echter zien in staat te zijn om volledig op te gaan in zijn rol als volwassen politieagent en ernstige feiten over de zaak Dutroux te presenteren. Hier oefent Willem niet alleen invloed uit op de adressering van het publiek maar neemt ook de macht over. Hij laat zien in staat te zijn om geloofwaardig te acteren en het publiek op te laten gaan in zijn verhaal. Hij houdt het publiek gedurende deze benadering in zijn greep. Met andere woorden: Willem zorgt voor een destabilisering van het kind als symbool voor authenticiteit door enerzijds Peter een rationeel tegenantwoord te geven, en anderzijds door in zijn adressering de macht over de volwassen toeschouwers te nemen. Door het geloofwaardig spelen van zijn rol als volwassen politieagent, toont hij in staat te zijn te kunnen acteren waardoor de mythe van het 'onbeschreven blad' wordt bevraagd.

Er kan van twee gests worden gesproken doordat de beschreven momenten in de scène

---

<sup>49</sup> Erica Burman, *Developments Child, Image, Nation* (Londen en New York: Routledge, 2008): 32.

<sup>50</sup> Idem, 31.



de problematische mythe via spanningen voelbaar maken. Er wordt niet enkel iets in een vreemd daglicht gezet, maar sociale codes worden inzichtelijk. De eerste gest is zeer expliciet doordat Peter voor een moment een andere positie wordt toebedeeld doordat Willem voor zichzelf opkomt. De tweede gest manifesteert zich meer via vorm doordat het publiek voor het eerst wordt gestimuleerd om Willem volledig serieus te nemen in zijn rol als volwassen politieagent. Door deze kantelmomenten als een gest te zien, wordt duidelijk waar Milo Rau het publiek tot kritische gedachten wil stimuleren. Ondanks dat er ruimte wordt gemaakt om Willem als volwaardig performer te zien, in plaats van enkel het kind dat goed zijn tekst kan onthouden en zeggen, gaat het niet zozeer om de emancipatie van kindacteurs. De dramaturgische keuze om een kind zowel mét een volwassene te laten spelen als door een volwassen publiek bekeken te worden, en daar de beschreven kantelmomenten in te laten ontstaan, maken spanningen voelbaar die verwijzen naar een maatschappelijk discours. Met deze gests laat Milo Rau het publiek vooral reflecteren op de positie die kinderen in onze maatschappij hebben of zouden moeten krijgen. Hij nodigt het publiek uit om in relatie tot kinderen na te denken vanuit mogelijkheden, in plaats van beperkingen. Kinderen zijn geen onbeschreven blad; ook zij zijn in staat om intellectuele afwegingen te maken. Er vindt als het ware een verbinding plaats tussen deze gests die in het hoofd van de toeschouwer samenkomen.

## 6 Conclusie

### 4.1 Antwoord op hoofdvraag

Aan de hand van drie concepten uit het episch theater, heb ik een verbinding gelegd tussen een aantal dramaturgische keuzes in *Five Easy Pieces* en het maatschappelijk discours omtrent het kind-zijn. De concepten die ik als leidraad heb genomen zijn vervreemding, historicization en gestic theatre. Ondanks dat deze concepten allen nauw met elkaar samenhangen, heb ik ondervonden dat reflectie op het kind-zijn op een aantal manieren wordt gestimuleerd wordt. Gedurende de eerste drie gedeelten van de scène worden vooral vervreemdingseffecten ingezet door hoe Willem zijn 'scripted identity of self' en zijn rol als politieagent met elkaar verweeft, en de abrupte interrupties hiervan door Peter. Deze hebben vaak een komisch effect bij het publiek. Tegelijkertijd worden de toeschouwers op een afstand gehouden doordat zij telkens bewust worden gemaakt van de constructies op het toneel. Aan de hand van het concept historicization heb ik de bevinding gedaan dat deze blik van de toeschouwer noodzakelijk is om zich kritisch te verhouden ten aanzien van de gepresenteerde relatie tussen het kind en de volwassene op het toneel. Deze relatie krijgt betekenis doordat het leven van Marc Dutroux gehistoriseerd wordt. Het drama rondom de zaak Dutroux heeft grote invloed gehad op hoe er na werd gedacht over kinderen en de rol van volwassenen. Doordat de interactie tussen Peter en Willem tegen deze achtergrond is vormgegeven, wordt het publiek geprikkeld.

In de scène zijn er echter twee momenten waarbij Milo Rau, als maker van *Five Easy Pieces*, poogt zijn toeschouwers te laten reflecteren op specifieke problematische ideeën omtrent het kind-zijn. Ten eerste is dit het moment waarop Willem voor zichzelf opkomt en hij een rationeel tegenantwoord geeft aan Peter. Hierbij wordt de mythe voelbaar van het kind als 'onbeschreven blad', waardoor een kind enkel vanuit zijn of haar natuurlijke-zijn zou kunnen nadenken. Het idee is dat kinderen niet in staat zijn om intellectueel na te denken en op deze manier gedachten te formuleren en te uiten. Doordat Willem zichzelf letterlijk een stem geeft, zet hij de volwassen Peter voor het blok en wordt de beschreven mythe gedestabiliseerd. Het tweede kantelmoment is wanneer Willem de macht over het publiek neemt door hen volledig op te laten gaan in zijn verhaal als volwassen politieagent. Dit vindt plaats in het laatste gedeelte van de scène. Bij de eerste drie gedeelten van de scène werd het publiek nog tot gelach uitgenodigd ten aanzien van de twijfelachtigheid van Willem, en de abrupte aanwijzingen van Peter. Het publiek wordt in het vierde gedeelte echter uitgenodigd Willem als kind serieus te nemen en kan moeiteloos opgaan in de gepresenteerde illusie. Het idee dat kinderen een symbool van authenticiteit zijn, die niks anders kunnen dan 'zichzelf' zijn, wordt gedestabiliseerd door deze machtsovername van Willem. Deze twee kantelpunten vormen gests, doordat zij de beschreven mythe destabiliseren en via spanningen voelbaar maken. Er vindt een onverwachte verandering plaats in machtsovername, waardoor toeschouwers aan het denken

worden gezet. Op deze manier stelt Milo Rau het publiek in staat om de eigen omgang met kinderen aan een kritische blik te onderwerpen.

#### **4.2 Episch theater in *Five Easy Pieces***

Tot slot wil ik graag beschouwing bieden op de toegepaste concepten door een vergelijking te maken tussen de beschreven ambities van Milo Rau en de politieke doelstelling van Bertolt Brecht. Zo wilde Brecht zijn toeschouwers bewegen om in opstand te komen tegen de economische systemen, maar poogt ook Milo Rau een bepaalde omwenteling te bewerkstelligen. Dat wil zeggen: een verandering in het denken over kinderen en hun handelingsvermogen in de maatschappij. Ook dit nieuwe denken waartoe Milo Rau de toeschouwer wil bewegen, dient zich te vertalen naar de praktijk waarbij er uiteindelijk op een andere manier met kinderen wordt omgegaan. Echter betreft dit minder een concrete handeling, dan het politiek doel dat Brecht voor ogen had.

Deze discrepantie tussen beiden is te zien in de manier waarop zij hun argument maken. Zoals beschreven in mijn theoretisch kader, situeerde Brecht zijn toneelstukken altijd in een specifieke tijd waarbij het handelen van de personages bepaald wordt door die context. Door economische systemen op deze manier bloot te leggen, hoopt hij dat toeschouwers in verzet komen om deze te veranderen. Ook Milo Rau schetst een historisch perspectief, namelijk dat van België gedurende het koloniaal tijdperk en het leven van misdadiger Marc Dutroux. Dit historische perspectief zet hij echter op een andere manier in dan Brecht, doordat in *Five Easy Pieces* de geschiedenis van België de achtergrond vormt, waardoor bijvoorbeeld reflectie op het kind-zijn meer betekenis krijgt. Naast dit kind-zijn, zijn er nog andere aspecten die betekenis krijgen door de relatie met dit geschetste historische perspectief. Het historische perspectief in *Five Easy Pieces* is niet leidend voor één argument. Het verschil tussen beiden is dus dat Milo Rau zijn toeschouwers een veelzijdig palet aanbiedt aan aspecten waarover toeschouwers kunnen nadenken, terwijl Brecht één argument bij het publiek probeert te maken.

Hierbij dient echter een nuancering gemaakt te worden. Bertolt Brecht was namelijk werkzaam in Duitsland vanaf 1918 tot aan ongeveer 1955. In deze periode is Hitler aan de macht gekomen, waardoor de Tweede Wereldoorlog uitbrak, en werd er voornamelijk over thema's als arbeid en kapitalisme gediscussieerd. Het politieke standpunt was vormend voor iemands manier van leven gedurende deze periode. Milo Rau is daarentegen een hedendaagse regisseur, die werkzaam is tijd waarin vooral zelfontplooiing en identiteit ter discussie staan. Deze tijd wordt dan ook vooral gekenmerkt door een pluriformiteit aan opinies en vrijheid van meningsuiting. Hierdoor is *Five Easy Pieces*, met zijn rijkheid aan betekenissen die via spanningen voelbaar worden, een voorstelling die past binnen de tijdsgeest. Toch doet Milo Rau met deze voorstelling het episch theater van Brecht ook herleven. Hij gebruikt herkenbare

vormaspecten en er zijn ambities, die verder reiken dan de muren van het theater.

Ten aanzien van het kind-zijn probeert Milo Rau met *Five Easy Pieces* het publiek aan het denken te zetten door enerzijds de kinderen zelf confronterende dingen te laten zeggen of acties te laten uitvoeren in de reconstructiescènes, die de grenzen opzoeken van wat legaal of geaccepteerd is. Anderzijds worden die spanningen ook opgezocht door de verschillende posities die de volwassen Peter inneemt ten aanzien van de kinderen: soms legt hij dingen uit of stelt hij de kinderen vragen, maar het andere moment spoort hij de kinderen ook dwingend aan om dingen te doen voor zijn film. Deze voorstelling speelt met de blik van de kijker door expliciet grenzen op te zoeken, maar ook door de impliciete machtsrelaties die de kinderen met het publiek aangaan. Een voorstelling die licht van toon en vorm is, maar waarbij de toeschouwer er niet aan voorbij kan gaan om zijn ideeën over het kind-zijn aan kritische gedachten te onderwerpen.

### 4.3 Aanbevelingen

Met dit bacheloreindwerkstuk hoop ik ten eerste recht te hebben gedaan aan de voorstelling *Five Easy Pieces*. Voor mijn onderzoek heb ik me beperkt tot één scene en daar binnen gefocust op het spel van Willem en Peter. De voorstelling is echter rijk aan betekenisvolle scènes waarbij reflectie op het kind-zijn ook op andere manieren wordt gestimuleerd. Een soortgelijke vraagstelling zou dus tevens op andere scènes kunnen worden toegepast. Voor mijn eigen onderzoek heb ik de keuze gemaakt om concepten uit het episch theater in te zetten om de relatie tussen een aantal dramaturgische keuzes in *Five Easy Pieces* en het maatschappelijk discours te onderzoeken. Deze afbakening heeft tot gevolg gehad dat ik de vele andere concepten die ik gedurende mijn vooronderzoek ben tegengekomen, niet heb gebruikt. Voor toekomstig onderzoek naar hoe kind-zijn in theatervoorstellingen wordt bevraagd, zou daarom kunnen worden gekeken naar hoe er om wordt gegaan met de notie van authenticiteit, zoals Helen Freshwater reeds deed met de musical *Billy Elliot*.<sup>51</sup>

Daarnaast zou het interessant zijn om de inzet van de intermediale constructies in *Five Easy Pieces* in relatie tot het kind-zijn te onderzoeken. Gedurende de voorstelling wordt er namelijk live een film opgenomen op het toneel, maar ook gebruik gemaakt van vooraf opgenomen beelden waarbij volwassenen in een naturalistische setting hetzelfde als de kinderen op toneel tonen. Verder is *Five Easy Pieces* op een manier tot stand gekomen, die anders is dan bij voorstellingen met enkel volwassen performers. Door dit unieke proces te onderzoeken, en te vergelijken met totstandkomingen van andere voorstellingen waarin voornamelijk kinderen als performers te zien zijn, kan een gedeeld begrip van werken met

---

<sup>51</sup> Helen Freshwater, "Consuming Authenticities: Billy Elliott the Musical and the Performing Child," In *The Lion and the Unicorn* 36.2 (2012): 154-173.

kinderen in het theater, ontwikkeld worden. Hierbij zou gebruikt kunnen worden gemaakt van concepten zoals 'authorship' en 'empowerment'. Een minder groot ongemak ten aanzien van kinderen als performers en hun inbreng in een maatschappelijk debat, zou hierdoor kunnen ontstaan.

## Bibliografie

Barnett, David. *Brecht in Practice: Theatre, Theory and Performance*. Londen: Bloomsbury Publishing, 2014.

Bleeker, Maaïke. *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*. Palgrave Macmillan, 2008.

Brecht, Bertolt. "Alienation Effects in Chinese Acting," In *Brecht on Theatre*, geredigeerd door John Willet, 91-99. Londen: Shenvall Press, 1964.

Brecht, Bertolt. "On Form and Subject-Matter." In *Brecht on Theatre*, geredigeerd door John Willet, 29-31. Londen: Shenvall Press, 1964.

Brecht, Bertolt. "On Gestic Music" In *Brecht on Theatre*, geredigeerd door John Willet, 104-106. Londen: Shenvall Press, 1964.

Brecht, Bertolt. "Short description of a new technique of acting," In *Brecht on Theatre*, geredigeerd door John Willet, 136-147. Londen: Shenvall Press, 1964.

Brecht, Bertolt. "The Modern Theatre is the Epic Theatre." In *Brecht on Theatre*, geredigeerd door John Willet, 33-42. Londen: Shenvall Press, 1964.

Brecht, Bertolt. "The Street Scene. A Basic Model for an Epic Theatre" In *Brecht on Theatre*, geredigeerd door John Willet, 121-129. Londen: Shenvall Press, 1964.

Budd, Natasha. "Intermediality and the child performer," In *RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance* 21.3 (2016): 309-318.

Budd, Natasha. *Staging childhoods. Experiments in authentic theatre making practice with children*. Queensland: University of Technology, 2014.

Burman, Erica. *Developments Child, Image, Nation*. Londen en New York: Routledge, 2008.

Diamond, Elin. "Brechtian Theory/Feminist Theory: Towards a Gestic Feminist Criticism," In *A Sourcebook on Feminist Theatre and Performance: On and Beyond the Stage*, geredigeerd door Carol Martin, 82-94. Londen: Routledge, 1996.

"Five Easy Pieces. Performance." [2014] *International Institute of Political Murder* - 15-11-2016  
<http://international-institute.de/en/five-easy-pieces-2/>

Freshwater, Helen. "Consuming Authenticities: Billy Elliott the Musical and the Performing Child," In *The Lion and the Unicorn* 36.2 (2012): 154-173.

- Goffman, Erving. *Frame analysis. An Essay on the Organisation of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1974.
- Hecht, Werner. "The Development of Brecht's Theory of the Epic Theatre, 1918-1933." In *The Tulane Drama Review* 6.1 (1961): 40-97.
- Leurs, Rob. "The cultural sublime and the temporal dimension of media. The case of child murderer Marc Dutroux," In *International Journal of Cultural Studies* 12.4 (2009): 395-414.
- Mahlke, Stefan. "Brecht ± Müller: German-German Brecht Images before and after 1989," In *The Tulane Drama Review* 43.4 (1999): 40-49.
- Martin, Carol. "Brecht, Feminism, and Chinese Theatre," In *The Tulane Drama Review* 43.4 (1999): 77-85.
- Orozco, Lourdes. "Never Work with Children and Animals' Risk, mistake and the real in performance." In *Performance Research* 15.2 (2010): 80-85.
- Styan, J.L. *Modern Drama in Theory and Practice 3: Expressionism and Epic Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Suin, Darko, et. al. "A Selected Brecht Bibliography." In *The Tulane Drama Review* 12.2 (1968): 156-169.
- Turner, Cathy and Synne K. Behrndt. *Dramaturgy and Performance*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2008.
- Van Den Broek, Moos. "Reflecteren op de wandaden van Dutroux. Reportage Milo Rau." [2016] *Theatermaker* - 15-11-2016 <http://www.theaterkrant.nl/tm-artikel/reflecteren-op-wandaden-dutroux-milo-rau>

### **Audiovisuele bronnen**

- Five Easy Pieces*. Door IIPM. Regie door Milo Rau. Akademietheater, Utrecht. 19 mei 2016. Theater.
- Five Easy Pieces*. Voorstellingsregistratie. België: CAMPO, 2016.