



Universiteit Utrecht

# Schuldfabrik als maatschappelijk geëngageerd theater

Een onderzoek naar de strategieën van adressering en ruimtelijke positionering die worden ingezet om maatschappelijk engagement te creëren.



Naam: Maria Boog  
Studentnummer: 5650380  
Studie: BA Media en cultuur  
Begeleider: dr. L. Groot Nibbelink  
Studiejaar: 2017-2018  
Blok: 2  
Inleverdatum: 25 januari 2018

Bachelorscriptie

## Samenvatting

Met dit onderzoek geef ik inzicht in strategieën van adressering en positionering die gebruikt kunnen worden om de toeschouwer tijdens een theatervoorstelling te sturen in beleving en interpretatie. Sturing van beleving, maar voornamelijk van interpretatie kan als gevolg hebben dat de toeschouwer wordt aangezet tot nadenken over (maatschappelijke) kwesties die tijdens een voorstelling worden besproken. Op deze manier raakt het theater maatschappelijk geëngageerd. Mijn casus betreft de performatieve installatie *Schuldfabrik*, opgevoerd tijdens het Utrechtse SPRING-festival in de zomer van 2017. De performance gaat over de verhouding tussen schuld en schulden: de morele en de economische interpretatie van de term. De installatie is geplaatst in een winkelpand in een winkelcentrum in de Utrechtse wijk Kanaleneiland. In deze winkel kun je SELF kopen; een zeep deels gemaakt van menselijk vet. In de ruimtes achter de winkel doorloopt de toeschouwer in kleine groepjes het hele productieproces van de zeep. Tijdens de performance worden veel verwijzingen gemaakt naar het christelijk geloof om het thema rondom schulden in te kaderen. In de laatste ruimte van de performance wordt het koloniale verleden van het westen besproken en onze maatschappelijke verantwoordelijkheid daarin. Er wordt ingespeeld op ons morele bewustzijn waarbij de toeschouwer uitgenodigd wordt om na te denken over de maatschappelijke thematiek rondom schulden en de rol van religie daarin.

Na het uitvoeren van een voorstellingsanalyse kan gesteld worden dat in *Schuldfabrik* strategieën van theatraliteit en absorptie worden ingezet om de eigen rol van de toeschouwer in de performance, dan wel zichtbaar te maken of onopgemerkt te laten plaatsvinden. In de performance wordt de toeschouwer fysiek in de ruimtes gepositioneerd waar in sommige gevallen een participerende rol van deze toeschouwer wordt verwacht. De toeschouwer heeft de mogelijkheid om door te installatie te lopen wat voor een intense ervaring en betrokken relatie met de thematiek zorgt. Door deze strategieën van adressering en positionering wordt de toeschouwer uitgenodigd om zich kritisch te verhouden tegenover de maatschappelijke thematiek rondom schulden en religie. Engagement komt in *Schuldfabrik* terug doordat de toeschouwer fysiek betrokken raakt bij de performance door zijn deelname in de ruimtes. Hier is engagement niet alleen een houding, maar ook een daad. De toeschouwer is betrokken bij de performance omdat dit van lichaam en geest wordt geëist. De thema's in de performance betreffen niet enkel de (politieke) situatie van het westen, maar ook de maatschappij in zijn geheel en onze relatie met de medemens daarin. De performance laat de toeschouwer nadenken over onderwerpen die hen anders misschien niet zouden bereiken. Om deze redenen kan er gesteld worden dat er in *Schuldfabrik* sprake is van een vorm van maatschappelijk engagement.

## Inhoudsopgave

<b>Samenvatting</b> .....	1
<b>Inhoudsopgave</b> .....	2
<b>Inleiding</b> .....	3
<b>Hoofdstuk 1</b> .....	4
Casus.....	4
Methode .....	5
<b>Hoofdstuk 2</b> .....	7
Politiek theater .....	7
Maatschappelijk engagement .....	9
<i>Schuldfabrik</i> als politiek en maatschappelijk geëngageerd theater .....	11
<b>Hoofdstuk 3</b> .....	13
(In)direct aanspreken .....	13
Strategieën van theatraliteit en absorptie.....	14
Fysieke positionering.....	15
De toeschouwer.....	16
Rol van thematiek .....	17
<b>Hoofdstuk 4</b> .....	18
Ruimte 1.....	19
Ruimte 2.....	20
Ruimte 3.....	21
Ruimte 4.....	22
Ruimte 5.....	23
Ruimte 6.....	23
Ruimte 7.....	24
Ruimte 1.....	25
<b>Conclusie</b> .....	27
Reflectie.....	27
<b>Bibliografie</b> .....	29
<b>Bijlage 1: Verklaring <i>Intellectueel Eigendom</i></b> .....	30

## Inleiding

“De vraag naar de politieke kracht van het theater is altijd ook de vraag naar de verhouding van dat theater met zijn publiek” stelt de Vlaamse dramaturg Marianne van Kerkhoven in haar essay “De herpolitiserings van de blik: naar een nieuwe relatie met het publiek”.<sup>1</sup> In tegenstelling tot andere media zoals televisie en film, beschikt het medium theater over een andere manier om maatschappelijke vraagstukken bij haar publiek ter sprake te brengen. De politieke kracht van het theater uit zich in de bijzondere wijze van het fysiek positioneren en direct adresseren van de toeschouwer in het theater. Theatermakers hebben talloze middelen en adresseringstechnieken tot hun beschikking waarmee zij de toeschouwers kunnen sturen in hun beleving en interpretatie. Sturing van beleving, maar voornamelijk van interpretatie kan als gevolg hebben dat de toeschouwer wordt aangezet tot nadenken over (maatschappelijke) kwesties die tijdens een voorstelling worden besproken. Op deze manier raakt het theater maatschappelijk geëngageerd. Het is waardevol om inzicht te krijgen in de manieren waarop een toeschouwer tijdens een voorstelling beïnvloed wordt maar in het bijzonder, op welke manieren de toeschouwer wordt uitgenodigd om zich met een maatschappelijk vraagstuk bezig te houden en hoe het theater op deze manier maatschappelijk geëngageerd is.

De bespreking van maatschappelijk geëngageerd theater gaat vaak gepaard met de discussie over de rol en functie van theater in de samenleving. De vragen die binnen deze discussie worden gesteld gaan over hoe maatschappelijk of politiek betrokken het hedendaags theater moet zijn en hoe theater moet reageren op de actualiteit. Verschillende theatermakers en theatercritici richten zich tot de vraag of het theater een maatschappelijke opdracht te vervullen heeft. De discussie hierover wordt onder andere gevoerd in theatertijdschriften als *Theatermaker*, en in openbare (internet-) debatten. Een van de internetdiscussies werd in 2002 opgestart op [www.stuggezaal.nl](http://www.stuggezaal.nl), onder de titel “Drang of Verplichting?”.<sup>2</sup> De discussie ging over de verplichting of behoefte van theatermakers om te reageren op de maatschappelijke problematiek na de terroristische aanslag in Amerika op 9 september 2001.<sup>3</sup> Enkele uitspraken afkomstig uit deze discussie bespreek ik verder in mijn onderzoek.

---

<sup>1</sup> Marianne van Kerkhoven, “De herpolitiserings van de blik: naar een nieuwe relatie met het publiek”, in: *Theater moet Schuren! Essays over de Maatschappelijke Opdracht van Theater*, (Amsterdam: Boekmanstudies, 2005), p 113.

<sup>2</sup> Marieke Nooren, “Het Hedendaags Discours over Maatschappelijk Engagement Binnen het Nederlandse Theater in Kaart Gebracht”, MA-scriptie, Universiteit Utrecht, 2006, p 26.

<sup>3</sup> “Drang of Verplichting?”, *Stuggezaal*, laatst bewerkt door Floortje Bakkeren op 22 oktober 2002, <http://www.moose.nl/stuggezaal/discussie/index-DISCUSSIEID=9.php.html>.

## Hoofdstuk 1

Met dit onderzoek wil ik inzicht verschaffen in strategieën van adressering en positionering die gebruikt kunnen worden om de toeschouwer tijdens een theatervoorstelling te sturen in beleving en interpretatie. De aanleiding voor deze focus vindt zijn oorzaak in het feit dat mijn persoonlijke voorkeur ligt bij die vorm van theater dat haar publiek aanzet tot denken. Juist deze vorm van theater, het theater dat je als publiek met meer vragen achterlaat dan antwoorden, maakt mij enthousiast. Vaak zitten er in dit soort voorstellingen verwijzingen naar actuele, maatschappelijke en vaak ook complexe, vraagstukken. De relevantie van mijn onderzoek zit in het begrijpen van een complex fenomeen, namelijk maatschappelijk geëngageerd theater, en de manier waarop dit fenomeen te herkennen is in een hedendaagse theatervoorstelling. Ik verwijs in mijn onderzoek naar soortgelijke werken die hebben onderzocht hoe maatschappelijk en/of politiek theater aanwezig is in het hedendaags theaterlandschap. Mijn onderzoek plaats ik in het kader van deze opvattingen en ideeën die zijn geschreven over maatschappelijk theater. Mijn casus betreft de performatieve installatie *Schuldfabrik*, een recent opgevoerde theatervoorstelling die ik analyseer aan de hand van bestaande theorieën over strategieën van adressering.

### Casus

*Schuldfabrik* leent zich als goede casus voor mijn onderzoek omdat via een kunstwerk een maatschappelijke kwestie met het publiek wordt gedeeld. De performance gaat over de verhouding tussen schuld en schulden: de morele en de economische interpretatie van de term. Centraal staat het statement dat de een met de ander af te kopen is. De installatie is geplaatst in een winkelpand in een winkelcentrum in de Utrechtse wijk Kanaleneiland. In deze winkel kun je SELF kopen; een zeep deels gemaakt van menselijk vet. Het vet is door mensen afgestaan die een liposuctie hebben ondergaan. Het vet staat symbool voor de ongewenste schulden en overdaad die worden ervaren in de westerse maatschappij. In de ruimtes achter de winkel doorloopt de toeschouwer in kleine groepjes het hele productieproces van de zeep, van het gecompliceerde juridische aspect – tot wie behoort het vet afgestaan na liposuctie toe? – tot de liposuctie zelf. Annette Embrechts, recensent bij *De Volkskrant* geeft *Schuldfabrik* vijf sterren en zegt er het volgende over: “Wie eenmaal door de goed verstopte deur van de *Schuldfabrik* naar binnen gaat, krijgt een goed doordachte trip langs de zuivere en onzuivere ingrediënten van dit ingenieuze zeepmengsel.”<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Annette Embrechts, “Tegendraads Spring-Festival doet zijn imago eer aan”, in *De Volkskrant*, laatst gewijzigd op 22 mei 2017, <https://www.volkskrant.nl/theater/tegendraads-spring-festival-doet-zijn-imago-eer-aan~a4496252/>

Met dit onderzoek wil ik een antwoord geven op de volgende hoofdvraag: “Hoe worden in de performance *Schuldfabrik* strategieën van adressering en ruimtelijke positionering ingezet om een vorm van maatschappelijk engagement te creëren?”

Aan de hand van deze hoofdvraag zijn drie deelvragen geformuleerd om de verschillende onderdelen van deze vraag te onderzoeken. De deelvragen luiden als volgt:

1. Hoe kan *Schuldfabrik* geplaatst worden binnen het discours van maatschappelijk geëngageerd theater?
2. Welke strategieën van adressering en ruimtelijke positionering worden in *Schuldfabrik* gebruikt om het publiek aan te spreken?
3. Hoe worden deze strategieën ingezet om de toeschouwer te laten nadenken over de thematiek?

## Methode

*Schuldfabrik* is gemaakt door de Duitse theatermaker Julian Hetzel. Hetzel studeerde beeldende kunst aan de Bauhaus University Weimar, met een focus op visuele communicatie. Hij studeerde in 2013 af aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten in de theatermaster DasArts.

Tegenwoordig maakt Hetzel sterk beeldend theater en installatiewerk op het snijvlak van theater, muziek en media met een politieke dimensie en een documentaire aanpak.<sup>5</sup> *Schuldfabrik* is op 24 september 2016 in première gegaan op het Duitse *Steirischer Herbst* festival en speelde eveneens op het Utrechtse theaterfestival SPRING in de zomer van 2017 waar ik de performance heb gezien.

Om een antwoord te vinden op mijn vragen, voer ik aan de hand van een videoregistratie, een voorstellinganalyse uit van de performance *Schuldfabrik*. Deze videoregistratie is beschikbaar gesteld door Liesbeth Groot Nibbelink en gemaakt op zaterdag 27 mei 2017.<sup>6</sup> Om een beeld te krijgen van de manieren waarop de toeschouwer wordt geadresseerd en gepositioneerd, zijn alle ruimtes in de performance geanalyseerd met behulp van de theoretische concepten. Dit houdt in dat ik aan de hand van de videoregistratie nauwkeurig de zeven ruimtes uit de performance heb bestudeerd en vervolgens heb verbonden aan de theorie. Deze analyse gebruik ik om antwoord te geven op de tweede deelvraag en wordt beschreven in het vierde hoofdstuk.

Met het beantwoorden van de eerste deelvraag, positioneer ik mijn onderzoek in het wetenschappelijke debat over politiek theater en maatschappelijk engagement. Dit doe ik aan de hand van literatuuronderzoek, wat inhoudt dat ik opvattingen van verschillende auteurs aanhaal en vervolgens toepas op mijn casus. Deze theoretische bespreking over politiek en maatschappelijk

---

<sup>5</sup> “Information”, Julian Hetzel, laatst bezocht op: 12 januari 2018, <http://julian-hetzel.com/information/>

<sup>6</sup> Liesbeth Groot Nibbelink, onofficiële videoregistratie van de voorstelling *Schuldfabrik*, gemaakt door op zaterdag 27 mei 2017 in winkelcentrum Kanaleneiland, Utrecht.

geëngageerd theater komt terug in het tweede hoofdstuk. Verder biedt literatuuronderzoek informatie over theorieën over strategieën van adressering en ruimtelijke positionering die ik bespreek in het derde hoofdstuk. Door eerst deze theorieën uit een te zetten, kan ik in het vierde hoofdstuk de verschillende ruimtes uit *Schuldfabrik* analyseren en een koppeling maken naar de eerder besproken theorie. In dit hoofdstuk bespreek ik de wijze waarop de toeschouwer in de ruimtes wordt geadresseerd en wat het gevolg is van deze adressering voor de beleving en interpretatie van de toeschouwer.

De concepten 'theatraliteit' en 'absorptie' gebruik ik om de strategieën te bespreken die worden ingezet om een relatie met het publiek op te zetten. Aan de hand van theorieën over installatiekunst en scenografie, ga ik na hoe er in *Schuldfabrik* een ruimtelijke relatie met het publiek wordt gecreëerd. Binnen deze analyse let ik in het bijzonder op de thematiek die als rode draad door de performance loopt. De derde deelvraag helpt mij om goed in beeld te brengen hoe de strategieën van adressering in de performance, gebruikt worden om de aandacht te trekken naar de thematiek. Het thema in de performance is schulden, zowel het hebben van economische schulden als het hebben van een schuldgevoel. Deze tweede vorm van schulden, het schuldgevoel, wordt geconstrueerd met behulp van verwijzingen naar het christelijk geloof.

## Hoofdstuk 2

In dit hoofdstuk ga ik in op de politieke aard van het theater waarbij ik tevens de tekortkomingen beschrijf van het gebruik van de term politiek theater. Door de kanttekeningen die geplaatst kunnen worden bij het politiek theater ga ik tevens in op de term maatschappelijk geëngageerd theater om te spreken over maatschappelijke betrokkenheid in het theater. Vervolgens beargumenteren ik in de laatste paragraaf hoe en waarom *Schuldfabrik* zowel als politiek theater en als maatschappelijk geëngageerd theater gezien kan worden.

### Politiek theater

Politiek theater is een onder theatermakers veelgebruikte term en wordt vaak in verband gebracht met maatschappelijk geëngageerd theater. De term wordt in vele gevallen gebruikt om te verwijzen naar een vorm van theater dat een maatschappelijke boodschap heeft en zich bezighoudt met 'politieke' onderwerpen. Joe Kelleher gebruikt in het boek *Theatre & Politics* de definitie van 'politiek' van Stefan Collini.<sup>7</sup> Collini definieert in zijn artikel "On Variousness; and on Persuasion" politiek als: "the important, inescapable, and difficult attempt to determine relations of power in a given space".<sup>8</sup> Kelleher benadrukt dat we met de uitdrukking 'machtsverhoudingen' moeten begrijpen dat macht - of machteloosheid - niets op zichzelf is en alleen betekenisvol is in termen van de verdeling van macht over sociale relaties, tussen verschillende groepen of klassen. Het spreekt dan ook voor zich dat deze verdeling van macht vaak ongelijk is.<sup>9</sup>

De vraag waarom en hoe theater politiek kan zijn, is door meerdere theatermakers beantwoord. Een van de bekendste theatermakers die schreef over de politieke kracht van het theater is Bertolt Brecht. De Duitse dichter, toneelschrijver en -regisseur was een voorvechter van het 'episch theater', een term bedacht door zijn collega Erwin Piscator. Het episch theater zette zich af van het dramatisch theater, de theatervorm die aan het begin van de twintigste eeuw de norm was. In het boek *Postdramatic Theatre* beschrijft de Duitse theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann de ontwikkeling van het post-dramatisch theater, een theatervorm die zich ontwikkelde vanaf 1960 en grote verschillen toont met het daarvoor populaire dramatische theater. Lehmann stelt dat in het dramatisch theater de betekenis via tekst wordt gecommuniceerd waarbij sprake is van een causaal en logische eenheid van handeling.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Joe Kelleher, *Theatre & Politics*, (London: Palgrave Macmillan, 2009), p 2.

<sup>8</sup> Stefan Collini, "On Variousness; and on Persuasion", *New Left Review* 27 (mei - juni 2004), p 67.

<sup>9</sup> Kelleher, *Theatre & Politics*, p 3.

<sup>10</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, (Londen; New York: Routledge, 2006), p 21.



Volgens Brecht is vervreemding van het vanzelfsprekende de ideale manier om te kunnen reflecteren op de maatschappelijke realiteit, in tegenstelling tot klassieke emotionele identificatie met de held van een scène. Het zogenoemde 'vervreemdingseffect' draagt bij aan het creëren van een afstand tussen de toeschouwer en wat er op het podium gebeurt, waarbij de toeschouwer de mogelijkheid heeft om zich er kritisch tot te verhouden.<sup>11</sup> Via de technieken achter het vervreemdingseffect wordt het publiek aangezet tot denken. Deze technieken uit zich onder andere in een vervreemdende speelstijl, acteurs die tijdens de voorstelling uit hun rol stapten, muziek met koren, decors met veel nieuwe techniek en een gefragmenteerd spanningsverloop. Het episch theater was in staat om kritiek te leveren op de maatschappij om op deze manier het publiek kennis bij te brengen.<sup>12</sup> Om deze reden kan het episch theater van Brecht als een theatervorm beschouwd worden die onder de noemer valt van politiek theater. Het activeren van de toeschouwer vindt hier voornamelijk plaats in het hoofd: de toeschouwer dient kritisch om te gaan met de kennis opgedaan in de voorstelling. Fysiek activeren, waarbij de toeschouwer de mogelijkheid krijgt om te participeren in de voorstelling, vindt plaats in het verlengde van (de technieken achter) het vervreemdingseffect.

Er kleven echter een aantal vooroordelen aan het begrip politiek theater en verschillende theatermakers vinden het begrip dan ook niet (meer) geschikt. In de periode na het episch theater van Brecht, was er kritiek te horen op de huidige vorm van vermaak in het theater. Kelleher heeft hierover geschreven en haalt in zijn bespreking de Oostenrijkse toneelschrijver Peter Handke aan.<sup>13</sup> Voor Handke was Brecht een figuur die een sterk voorbeeld heeft achtergelaten waaruit veel geleerd kan worden, maar moet het theater geen 'betekenis gevende ruimte' zijn waarin alles wat serieus, toegewijd, en buiten het theater staat, tot een toneelstuk gemaakt moet worden.<sup>14</sup> Het probleem is dan ook volgens Handke dat het instrumentalisme van het theater, het gebruik ervan als een middel om onze acties te leiden en de wereld te veranderen, niet werkt - nooit heeft gedaan, en dit waarschijnlijk nooit zal doen. "Het theater als sociale instelling lijkt mij een waardeloos instrument voor de transformatie van sociale instituties", schrijft Handke.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Bertolt Brecht, *Short Organum for the Theatre*, "A Short Organum for the Theatre". In: *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ed. en vertaald door John Willett, British edition, (London: Methuen, 1964), p 8-9.

<sup>12</sup> Julia Ham, "Bertolt Brecht anno 2014", BA-scriptie, Universiteit Utrecht, 2014.

<sup>13</sup> Kelleher, *Theatre & Politics*, p 56.

<sup>14</sup> Peter Handke, "Street-Theater and Theater-Theater", vertaald door Joel Agee, in: *Essays on German Theatre*, ed. Marget Herzfeld-Sander, (New York: Continuum, 1985), p 311-315.

<sup>15</sup> Handke, "Street-Theater and Theater-Theater", p 313.

In het huidige theaterlandschap is ook kritiek te horen op het politieke theater, voornamelijk door theatermakers die expliciet maatschappelijk betrokken theater maken, zoals de Nederlandse theatermaker Eric de Vroedt. De Vroedt stelt dat politiek theater te letterlijk theater is, te oppervlakkig, fantasieloos, simplistisch en moralistisch.<sup>16</sup> Theatermaker Christophe Aussems onderzoekt in zijn voorstellingen hoe we als gemeenschap omgaan met trauma's en staat net als De Vroedt dicht bij de theaterstijl van Brecht. Aussems introduceert op het online discussieplatform "Drang of Verplichting?" de term activerend theater, om in de plaats van politiek theater te gebruiken. Deze term is volgens Aussems even theoretisch als politiek theater maar het dekt de actuele lading beter. Aussems zegt hierover: "Het is geen theater waarbij er met het alwetende vingertje omhoog, of met het verwijtende vingertje richting publiek, moralistisch een oplossing wordt opgelegd. Het is vragen stellen, activeren. We leven in een tijdperk waarin het verschil tussen goed en slecht helemaal niet meer zo eenduidig is".<sup>17</sup> De term politiek theater wordt tegenwoordig dan ook bijna niet meer gebruikt om te verwijzen naar dat soort theater dat veranderingen in de maatschappij probeert te stimuleren. De manier waarop het nu wordt gebruikt slaat op het theater dat haar publiek bewust maakt van actuele problemen in de samenleving. Het concept van engagement, wat in de volgende paragraaf nader besproken wordt, komt ook al bij Brecht voor. Politiek georiënteerd en maatschappelijk theater heeft verschillende vormen gekregen in de loop der jaren en de betekenissen ervan hebben dan ook veel overlap.

### **Maatschappelijk engagement**

Een recente bespreking van engagement in het theater is terug te vinden in het boek *Performance in the Twenty-first Century* van professor Andy Lavender.<sup>18</sup> In het boek behandelt Lavender de hervorming van theater na het postmodernisme waar performance in de eenentwintigste eeuw meer betrokken raakt met betekenis, politiek en de maatschappij. Lavender benoemt dat de term 'engagement' al vaker is besproken met betrekking tot het theater. Zo verwijst Lavender kort naar het werk *Theatre, Intimacy & Engagement* geschreven door Alan Read.<sup>19</sup> Volgens Read is engagement te gebruiken als een manier om zowel sociale als intieme ontmoetingen met het theater te beschrijven, in een analyse die focust op de politieke aard van een performance.<sup>20</sup> Tevens verwijst Lavender in de bespreking over engagement naar Jan Cohen Cruz, die engagement ziet als een keuze

---

<sup>16</sup> Eric De Vroedt, in "Drang of Verplichting?" op [www.stuggezaal.nl](http://www.stuggezaal.nl) op 16 september 2002.

<sup>17</sup> Christophe Aussems, in "Drang of Verplichting?" op [www.stuggezaal.nl](http://www.stuggezaal.nl) op 13 juni 2002.

<sup>18</sup> Andy Lavender, *Performance in the Twenty-First Century*, (London; New York: Routledge, 2016).

<sup>19</sup> Lavender, *Performance in the Twenty-First Century*, p 27.

<sup>20</sup> Alan Read, *Theatre, Intimacy & Engagement: The Last Human Venue*, (Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2008).

van het theater om te reageren op sociale controversies.<sup>21</sup> Lavender zelf schrijft het volgende over engagement in het theater: “A theatre of engagement suggests a set of performances that are turned towards their society, deliberately invested in social process, political perspective, matters of imports to gathered groups of people”.<sup>22</sup> Volgens Lavender zijn binnen geëngageerd theater participatie, lichamelijke interactie en ervaringsgerichte ontmoeting belangrijk. 'Engagement' in deze gevallen is niet alleen een houding, maar ook een daad. Als toeschouwer ben je betrokken bij een performance omdat dit wordt vereist van jou, van lichaam en geest.<sup>23</sup>

Het begrip maatschappelijk engagement kan enigszins verwarrend zijn, omdat het connotaties heeft met het vormingstheater uit de jaren 70 van de twintigste eeuw.<sup>24</sup> Aktie Tomaat gaf in 1969 het startsein voor een periode waarin het Nederlandse theater maatschappelijk betrokken werd. Hans van Maanen beschrijft in zijn boek *Het Nederlandse Toneelbestel van 1945 tot 1995* Aktie Tomaat als een omwenteling in het toneelbestel.<sup>25</sup> De onvrede die tijdens Aktie Tomaat werd geuit door middel van het gooien van tomaten tijdens een toneelstuk, was gericht op het subsidiesysteem van de overheid waardoor het theater te elitair zou zijn. Het publiek had behoefte aan theater dat liet zien hoe de samenleving er echt uit zag. Na de actie kwam ruimte voor nieuwe gezelschappen met een meer experimenteel karakter en ruimte voor theaters speciaal voor kleinere gezelschappen, zoals de Toneelschuur in Haarlem. De connotatie die maatschappelijk engagement heeft met het vormingstheater uit de jaren 70 is dus niet zo gek, aangezien het vormingstheater als doel had het publiek bewust te maken van praktijken in de samenleving. Waar maatschappelijk engagement slaat op een mate van maatschappelijke betrokkenheid, verwijs ik met de term maatschappelijk geëngageerd theater, naar die vorm van theater dat betrokken is bij de maatschappelijke problematiek van haar tijd. Ondanks de connotaties de zowel de term maatschappelijk engagement als maatschappelijk geëngageerd theater hebben met het vormingstheater, gebruik ik de term om de verbinding met de maatschappij te benadrukken die tegenwoordig nog steeds herkend kan worden in recent opgevoerde theatervoorstellingen.

Wat betreft de term maatschappelijk engagement, pleit Marieke Nooren voor het onderscheiden van drie vormen van engagement: persoonlijk engagement, politiek engagement en sociaal engagement. Persoonlijk engagement vertrekt vanuit de persoonlijke visie van de maker en wil daarmee inspelen op de subjectieve ervaring van de toeschouwer. Het gevoel staat hierbij vaak

---

<sup>21</sup> Jan Cohen Cruz, *Engaging performance: theatre as call and response*, (Londen: Routledge, 2010).

<sup>22</sup> Lavender, *Performance in the Twenty-First Century*, p 26.

<sup>23</sup> Lavender, *Performance in the Twenty-First Century*, p 27.

<sup>24</sup> Nooren, “Het Hedendaags Discours over Maatschappelijk Engagement Binnen het Nederlandse Theater in Kaart Gebracht”, p 41.

<sup>25</sup> Hans van Maanen, *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995*, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997).

centraal. Met politiek engagement laat de theatermaker aan de hand van zijn of haar standpunt, de (politieke) situatie in een land zien. De maker probeert, vaak na een onderzoek te hebben gedaan in 'de samenleving', de tijdgeest te schetsen. Wanneer de thema's van een theatervoorstelling niet de politiek maar de maatschappij in algemenere zin betreffen, kan er volgens Nooren ook gesproken worden van maatschappelijk engagement. Sociaal engagement tenslotte, toont sociale groepen en minderheden. Hier kan het onderwerp zowel groot als klein zijn, inzoomen op een element of een gehele bevolkingsgroep onder de loep nemen. De besproken onderwerpen in een voorstelling beslaan een sociaal niveau en hebben betrekking op de relatie met een ander. In de praktijk zijn er ook mengvormen van deze drie engagementen in het theaterlandschap te vinden.<sup>26</sup>

### ***Schuldfabrik* als politiek en maatschappelijk geëngageerd theater**

*Schuldfabrik* kan als voorbeeld gezien worden van het politiek theater van Brecht, door de politieke onderwerpen die besproken worden in de performance. *Schuldfabrik* behandelt politiek in die zin dat de performance de ongelijke verhouding tussen het welvarende westen en derdewereldlanden bespreekt. De verantwoordelijkheid en macht die het westen heeft om deze landen helpen, komt tevens aan bod. Het economische productieproces achter de zeep, de commodificatie van mensenvet, het omtoveren van schuldgevoel in een product met waarde en de opbrengst die wordt gedoneerd aan een goed doel, zijn onderwerpen die gerelateerd kunnen worden aan het westerse wereldbeeld van deze tijd. Er wordt benadrukt dat onze actuele westerse welvaart is gebaseerd op een koloniaal verleden waarmee onze maatschappelijke verantwoordelijkheid wordt aangesproken.

Naast de behandeling van de politieke thematiek in de performance, kan er ook gesteld worden dat er in *Schuldfabrik* sprake is van het 'vervreemdingseffect'. Door deze combinatie van een kritische behandeling van de thematiek en de aanwezigheid van het vervreemdingseffect, valt de performance tevens onder politiek theater van Brecht. In *Schuldfabrik* wordt voortgebouwd op de vervreemdingsstijl van Brecht wanneer de toeschouwer de mogelijkheid krijgt om te participeren in de performance. In *Schuldfabrik* wordt de toeschouwer uitgenodigd voor een rondleiding door de zeepfabriek. Nog voordat de rondleiding begint, wordt er een actieve rol van de toeschouwer verwacht. Bij aanvang krijg de toeschouwer de mogelijkheid om zijn of haar handen te wassen met de zeep die wordt geproduceerd in de fabriek. In de eerste ruimte van de performance worden er vragen gesteld aan de bezoekers van de zeepfabriek. Na het beantwoorden van deze vragen krijgen de bezoekers de opdracht om plaats te nemen in een hokje die geplaatst staan in de ruimte. Op deze manier worden de toeschouwers uitgenodigd om deel te nemen, te participeren aan de

---

<sup>26</sup> Nooren, "Het Hedendaags Discours over Maatschappelijk Engagement Binnen het Nederlandse Theater in Kaart Gebracht", p 41.

performance. Via deze techniek wordt de toeschouwer uitgenodigd om na te denken over de performance waar hij of zij aan deel neemt.

Gekeken naar de eerste deelvraag “Hoe kan *Schuldfabrik* geplaatst worden binnen het discours van maatschappelijk geëngageerd theater?” kan de casus geplaatst worden in dit discours omdat via de performance de maatschappelijke kwestie rondom schulden met het publiek wordt gedeeld. Dit gebeurt door het schetsen van de (politieke) situatie en tijdgeest van het welvarende waar de eventuele ongelijkheid in onze relatie met andere mensen bevraagd wordt. Volgens Lavender suggereert engagement een wijze van betrokkenheid van individuele toeschouwers, die door deze betrokkenheid op een manier deelnemers worden aan een uitvoering. Dit is terug te zien in *Schuldfabrik* waar de toeschouwers de mogelijkheid krijgen om fysiek deel te nemen aan sommige acties in de verschillende ruimtes.

Gekeken naar de drie vormen van engagement die Nooren onderscheidt, is *Schuldfabrik* voornamelijk een mengvorm van politiek en sociaal engagement. *Schuldfabrik* laat in de performance de (politieke) situatie en de tijdgeest van het welvarende westen zien waardoor politiek engagement te herkennen is. Tevens betreffen de thema's van de performance niet enkel de politiek maar ook de maatschappij in algemenere zin, waardoor ook gesproken kan worden van maatschappelijk engagement. In de performance kan eveneens een vorm van sociaal engagement herkend worden, omdat de vragen die in de performance aan de toeschouwer gesteld worden, betrekking hebben op de relatie met een ander. De onderwerpen beslaan een sociaal niveau waar de eventuele ongelijkheid in onze relatie met andere mensen ook bevraagd wordt. Wat betreft persoonlijk engagement, draait het in *Schuldfabrik* niet om de persoonlijke visie van de maker. In een voorstelling die tot persoonlijk engagement gerekend kan worden, wordt de persoonlijke visie van de maker duidelijk gemaakt waarin de maker in sommige gevallen zelfs fysiek aanwezig is in de voorstelling om de vragen te bespreken. Natuurlijk komen de vraagstukken in de performance voort uit de persoonlijke visie van Julian Hetzel, maar doordat dit onderwerp maar een klein aandachtspunt is binnen de performance, kan *Schuldfabrik* niet in zijn geheel gezien worden als een vorm van persoonlijk engagement.

## Hoofdstuk 3

In veel voorstellingen is sprake van een vierde wand tussen het podium en publiek, waardoor de rol en invloed van een toeschouwer in de voorstelling minimaal blijft. Deze scheiding tussen podium en publiek is ook terug te zien in het dramatisch theater, waar een fictieve wereld op het podium werd gecreëerd waarin het publiek zich kon verliezen zonder wakker geschud te worden. Wanneer theatermakers ervoor kiezen om de vierde wand te doorbreken, hebben zij talloze middelen en technieken tot hun beschikking waarmee zij het publiek kunnen aanspreken, sturen in beleving en interpretatie, en kunnen uitnodigen. In sommige voorstellingen worden toeschouwers letterlijk uitgenodigd door de acteurs om te naar voren te komen en (tijdelijk) een participerende rol aan te nemen in de voorstelling. Een andere vorm van uitnodigen slaat op de manier waarop het theater haar toeschouwers uitnodigt om een bepaalde vorm van kijken, een bepaald standpunt, in te nemen van waaruit de voorstelling gezien moet worden.

Om deze vorm van kijken te bestuderen is het belangrijk om te focussen op de relatie tussen degene die ziet en dat wat gezien wordt. Deze relatie tussen iemand die ziet en wat gezien wordt, wordt vaak beschouwd als een fundamenteel kenmerk van de theatrale gebeurtenis en cruciaal voor de intense ervaringen die het kan oproepen. Om deze relatie in mijn casus te onderzoeken, gebruik ik de theorie van Maaïke Bleeker uit haar boek *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*.<sup>27</sup> Deze theorie is bruikbaar om te analyseren hoe in *Schuldfabrik* het publiek wordt uitgenodigd tot vormen van kijken en hoe dit zich uit in een relatie tussen degene die kijkt en dat wat gezien wordt.

### **(In)direct aanspreken**

In haar boek stelt Bleeker een nieuwe theoretische benadering voor van de dynamiek van kijken in het theater. Het begrip perspectief wordt gebruikt om iets te beschrijven dat wordt gezien, zoals waargenomen wordt vanuit een bepaald mentaal standpunt.<sup>28</sup> Bleeker benadrukt dat dit begrip meer betekent dan enkel een waarneming van het oog. Ze beschrijft perspectief als het hebben van een specifieke opvatting van de wereld.<sup>29</sup> Met het gebruik van de term *seen*, verwijst Bleeker naar datgene, het object, dat gezien wordt. De term *seer* staat hiertegenover en verwijst naar degene, het subject, dat kijkt. Bij het gebruik van de term *seer*, is het belangrijk om in gedachte te houden dat deze *seer*, altijd meer of minder ziet dan dat er is. Onze idealen, waarden, angsten en verlangens hebben namelijk invloed op wat we, onbewust, kiezen te zien.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Maaïke Bleeker, *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*, (London: Palgrave MacMillan, 2006).

<sup>28</sup> Bleeker, *Visuality in the Theatre*, p 13.

<sup>29</sup> Bleeker, *Visuality in the Theatre*, p 14.

<sup>30</sup> Beeker, *Visuality in the Theatre*, p 18.

Focalisatie is vergelijkbaar met het begrip perspectief. Echter focust het begrip perspectief zich enkel op dat wat gezien wordt, waardoor de focus wegvalt van de positie van waaruit de *seer* dingen ziet. Focalisatie beschrijft nauwkeurig deze relatie tussen het subject dat kijkt en het object dat bekeken wordt. Focalisatie benadrukt de positie van waaruit dingen, mensen en gebeurtenissen worden waargenomen en hoe deze subjectieve positie transformeert in een visie die aan het publiek wordt gepresenteerd door het theater. Het begrip focalisatie helpt dan ook om zichtbaar te maken hoe een subjectieve positie in de gepresenteerde adressering, de toeschouwer uitnodigt om deze positie in te nemen, om te identificeren met dat perspectief. Identificatie betekent hier echter niet een passieve vorm van receptie, waar de toeschouwer zichzelf identificeert met een personage op het podium. Focalisatie bevat een vorm van identificatie waar de toeschouwer wordt uitgenodigd om een positie aan te nemen zoals wordt gepresenteerd door het theater.<sup>31</sup>

Het begrip perspectief heeft te maken met taal, nadrukkelijk met het taalkundige concept *deixis*. Termen die *deixis* aantonen zijn persoonlijke voornaamwoorden zoals 'jij' en 'ik', eveneens als woorden die de ruimtes aanwijzen rondom het subject, zoals 'hier' en 'daar'. *Deixis* kan gebruikt worden wanneer het systeem van theatrale communicatie wordt geanalyseerd, om aan te tonen hoe verbaal en visueel in relatie tot elkaar staan.<sup>32</sup> Bleeker verwijst in haar tekst naar het boek *The Semiotics of Theatre and Drama* van Keir Elam, om te spreken over theatrale communicatie.<sup>33</sup> Theatrale communicatie slaat op de verbale uitwisseling tussen acteurs en de toeschouwer. Wanneer acteurs binnen een theatrale communicatie, het publiek vragen stellen, wordt er een relatie opgezet tussen de *seer* "over here" en de *seen* "over there".<sup>34</sup> Dit is het niveau van communicatie waar de acteurs in *Schuldfabrik* de aandacht naartoe trekken. Door vragen te stellen wordt de toeschouwer uitgenodigd om deel te nemen aan de wereld van de performance.

### **Strategieën van theatraliteit en absorptie**

Het geënceneerde karakter van een theatraal evenement nodigt de toeschouwer uit tot een begrip van wat voor hen wordt gedaan, door een ander. Echter wordt hierbij vaak de rol en invloed van de toeschouwer zelf achterwege gelaten. Het is belangrijk om niet enkel te kijken naar wat de ander doet voor ons, maar ook om te kijken naar onze eigen invloed in hoe wij objecten, personen en gebeurtenissen bekijken. Het begrip theatraliteit slaat op deze momenten waarop de toeschouwer bewust wordt van zijn of haar eigen rol in de relatie met wat voor hen wordt gedaan op het podium. Bleeker stelt in haar tekst dat wanneer iets wordt gespeeld in het theater, het bij definitie al anti-

---

<sup>31</sup> Bleeker, *Visuality in the Theatre*, p 27.

<sup>32</sup> Bleeker, *Visuality in the Theatre*, p 19.

<sup>33</sup> Bleeker, *Visuality in the Theatre*, p 26.

<sup>34</sup> Bleeker, *Visuality in the Theatre*, p 29.

theatraal is, aangezien het hiermee zichtbaar wordt dat het evenement geënceneerd is. Er kan dus gesteld worden dat in deze momenten, waarop theatraliteit plaatsvindt, het theater heeft gefaald in het presenteren van een 'echte' wereld.<sup>35</sup>

Om erin te slagen de gepresenteerde gebeurtenissen als 'echt' over te laten komen, is het cruciaal dat de toeschouwer wordt behandeld alsof hij of zij er niet is. Dergelijke strategieën gericht op het absorberen van de *seer* in de *seen*, moeten onopgemerkt blijven om hun effect te bereiken. Wanneer absorptie plaatsvindt, is de toeschouwer zicht niet bewust van zijn of haar relatie met dat wat gezien wordt. Het effect van absorptie is onder andere intimiteit; de toeschouwer wordt uitgenodigd om voor even de relatie tussen zichzelf en wat wordt gepresenteerd, te vergeten.<sup>36</sup> Bleeker bespreekt in haar tekst Michael Fried zijn boek *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*.<sup>37</sup> Fried onderscheidt in deze tekst drie strategieën om te slagen in absorptie zoals terugkwam in 18<sup>e</sup>-eeuwse schilderijen.<sup>38</sup> Een van die strategieën was om mensen af te beelden die bezig waren met een activiteit die hun volle aandacht nodig had. Dit is zinvol om te bespreken in relatie tot de performance *Schuldfabrik* omdat deze strategie terugkomt in een van de ruimtes. Het eerder besproken begrip focalisatie helpt om deze kwaliteiten van absorptie te begrijpen als het innemen van een positie waaruit de toeschouwer kijkt.

### **Fysieke positionering**

Waar je in een klassieke setting van een voorstelling vaak maar enkel een deel van de gepresenteerde ruimtes kan zien, afhankelijk van je zitplaats, heb je in de installatie van *Schuldfabrik* de mogelijkheid om door de ruimtes te lopen om de inhoud zo van verschillende kanten te zien. Als toeschouwer loop je door de installatie maar er wordt nog wel voor je gespeeld in sommige ruimtes waarbij er van het publiek een toeschouwende rol wordt verwacht. De podiumruimte en het auditorium komen hier dus samen. Dit veronderstelt een andere relatie met het publiek. Doordat in *Schuldfabrik* geen sprake is van een klassiek podium en auditorium, vraagt dit ook om andere manieren van communiceren met het publiek.

Criticus en professor Claire Bishop behandelt in haar boek *Installation Art: A Critical History* zowel een geschiedenis als een volledig kritisch onderzoek van installatiekunst als een uitdagend gebied in de hedendaagse kunst.<sup>39</sup> Bishop definieert installatiekunst als volgt: " 'Installation art' is a term that loosely refers to the type of art into which the viewer physically enters, and which is often

---

<sup>35</sup> Bleeker, *Visuality in the Theatre*, p 3.

<sup>36</sup> Bleeker, *Visuality in the Theatre*, p 32.

<sup>37</sup> Bleeker, *Visuality in the Theatre*, p 33.

<sup>38</sup> Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, (California: University of California Press, 1980).

<sup>39</sup> Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, (Londen; New York: Routledge, 2005).



described as 'theatrical', 'immersive' or 'experiential'."<sup>40</sup> De focus op de letterlijke aanwezigheid van de toeschouwer, is volgens Bishop misschien wel het belangrijkste kenmerk van installatiekunst.<sup>41</sup> Aan de hand van deze definitie gegeven door Bishop, beschouw ik *Schuldfabrik* in mijn bespreking als een vorm van installatietheater, omdat de fysieke aanwezigheid van de toeschouwer in de ruimte onderdeel is van de performance. Volgens Bishop heeft installatiekunst de wens om de toeschouwer bewust te maken van hoe objecten worden geplaatst (geïnstalleerd) in een ruimte en hoe onze lichamen daarop reageren.<sup>42</sup> In de eerder besproken theorie van Bleeker is eveneens deze focus terug te zien op (de plaatsing van) het lichaam in een performance.<sup>43</sup>

Er zijn pogingen gedaan om de ruimtelijke functie in het theater te verduidelijken op een manier die een onderscheid maakt tussen 'podiumruimte' (*stage space*), 'presentatieruimte' (*presentational space*) en 'fictionele ruimte' (*fictional space*). Joslin McKinney & Philip Butterworth halen in hun boek *The Cambridge Introduction to Scenography*, Gay McAuley aan om dit onderscheid duidelijk te maken.<sup>44</sup> McAuley stelt in haar boek *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, dat de 'presentatieruimte' verwijst naar het gebruik van 'podiumruimte' in een bepaalde productie of uitvoering.<sup>45</sup> Het behandelt en verwijst naar de ruimte die wordt ingenomen door acteurs, landschappen en objecten. 'Fictionele ruimte' is de fantasievolle ontworpen ruimte waarin actie plaatsvindt. Dit gebeurt in de presentatieruimte. Volgens McKinney & Butterworth is het speciale kenmerk van de 'podiumruimte', dat alles wat erin gebeurt, is bedoeld voor de aandacht en ontvangst van het publiek, waarbij wordt verondersteld dat het een beoogd effect of betekenis heeft.<sup>46</sup>

## De toeschouwer

McKinney & Butterworth definiëren het begrip scenografie als de ordening van de omgeving van een voorstelling.<sup>47</sup> Wanneer de scenografie van een performance wordt geanalyseerd, wordt vaak uitgegaan van de bedoeling van de maker. Hiermee wordt de ontvangst van een performance door de toeschouwer en de interactie die hiertussen kan ontstaan, ontkent. Om de ontvangst door het publiek te analyseren, beschouw ik de toeschouwer als een actieve en creatieve deelnemer van de performance. Hierdoor geef ik individuen in het publiek een '*independence of vision*': een eigen visie.

---

<sup>40</sup> Bishop, *Installation Art*, p 6.

<sup>41</sup> Bishop, *Installation Art*, p 6.

<sup>42</sup> Bishop, *Installation Art*, p 6.

<sup>43</sup> Bleeker, *Visuality in the Theatre*, p 5.

<sup>44</sup> Joslin McKinney & Philip Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), p 104.

<sup>45</sup> Gay McAuley, *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, (University of Michigan Press, 1999).

<sup>46</sup> McKinney & Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, p 104.

<sup>47</sup> McKinney & Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, p 4.

Deze term ontleen ik aan McAuley, waar naar verwezen wordt door McKinney & Butterworth.<sup>48</sup> Volgens McAuley maken toeschouwers keuzes in datgene waarop ze zich willen concentreren en datgene waarmee ze zich bezighouden.<sup>49</sup> Ik gebruik specifiek de term ‘toeschouwer’ in plaats van ‘publiek’, gezien het onderscheid dat gemaakt kan worden in de betekenis van de termen. Publiek kan beschouwd worden als een passief collectief, waar een toeschouwer juist een actieve, individuele rol aanneemt. McKinney & Butterworth stellen dat het ‘zijn’ van een toeschouwer, het deel uitmaken van een publiek, een ruimtelijke ervaring is omdat men zich bewust is van zijn eigen reacties in relatie tot andere toeschouwers en acteurs op het podium. In scenografisch opzicht omvat dit specifiek afstand, beweging, gewicht en schaal in relatie tot het eigen lichaam.<sup>50</sup>

### **Rol van thematiek**

Zoals in mijn inleiding al kort ter sprake is gekomen, draait de performance rond het thema schulden. Ik beschouw de thematiek in de performance *Schuldfabrik* dan ook als een adresseringstechniek. Door in de performance verwijzingen te plaatsen naar een religie, is het waarschijnlijk dat er bij veel toeschouwers herkenning plaatsvindt. Deze verwijzingen naar het geloof zijn gemaakt om het publiek aan te spreken. Ook fysiek wordt er naar schulden en het christelijk geloof verwezen. De toeschouwer wordt letterlijk in een christelijk biechthokje geplaatst wat voor een immersie ervaring zorgt. In de performance wordt geappelleerd aan het christelijk geloof in deze ruimte met de biechthokjes en door fysiek de actie van het ‘wassen van de handen in onschuld’ uit te voeren.

McKinney & Butterworth verwijzen in hun bespreking naar regisseuse en scenograaf Pamela Howard.<sup>51</sup> Howard schrijft in het boek *What is Scenography* over de manier waarop scenografie een wereld creëert waarin het verhaal gevisualiseerd wordt aan de hand van herinneringen in het onderbewustzijn van de toeschouwer. Howard zegt hierover: “The scenographer visually liberates the text and the story behind it, by creating a world in which the eyes see what the ears do not hear. Resonances of the text are visualised through fragments and memories that reverberate in the spectator’s subconscious, suggesting rather than illustrating the words.”<sup>52</sup> In *Schuldfabrik* wordt door middel van beelden en tekst naar het christelijk geloof verwezen. In een enkele ruimte in de performance gebeurt juist het tegenovergestelde. In deze ruimte zit de toeschouwer op een bankje en kijkt naar vlokken zeep die omhoog worden geblazen. In deze ruimte is kerkgezing te horen. Hier wordt dus niet met beeld en tekst maar enkel met geluid naar het geloof verwezen.

---

<sup>48</sup> McKinney & Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, p 176.

<sup>49</sup> McAuley, *Space in Performance*.

<sup>50</sup> McKinney & Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, p 177.

<sup>51</sup> McKinney & Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, p 3-4.

<sup>52</sup> Pamela Howard, *What is Scenography?* (London; New York: Routledge, 2002).

Wat betreft de tweede deelvraag “Welke strategieën van adressering en ruimtelijke positionering worden in *Schuldfabrik* gebruikt om het publiek aan te spreken?” is in *Schuldfabrik* sprake van de strategie van theatraliteit waarbij de toeschouwer bewust wordt van zijn of haar eigen rol in de relatie met wat voor hen wordt gedaan in de performance. In enkele ruimtes is sprake van de tegenovergestelde strategie van absorptie waar deze relatie onopgemerkt plaatsvindt. *Schuldfabrik* kan gedefinieerd worden als een vorm van installatietheater waar de toeschouwer fysiek in de ruimte is gepositioneerd. In *Schuldfabrik* heeft de toeschouwer de mogelijkheid om door de ruimtes van de installatie te lopen waardoor een intens en betrokken relatie gecreëerd kan worden.

Gekeken naar de derde deelvraag “Hoe worden deze strategieën ingezet om de toeschouwer te laten nadenken over de thematiek?” dient de thematiek in de performance als een strategie van adressering. In de performance wordt via beeld, geluid, tekst en handelingen verwezen naar het christelijk geloof. De voorstelling heeft bewust deze verwijzingen gemaakt om bij de toeschouwer een vorm van herkenning te creëren en op deze manier de toeschouwer aan te spreken. Ook wordt er door middel van fysieke positionering van de toeschouwer ingespeeld op de thematiek van schulden en religie. Dit zorgt voor een immersie ervaring waarbij het schuldgevoel van de toeschouwer wordt aangesproken en aangewakkerd.

## Hoofdstuk 4

In wat volgt analyseer ik nauwkeurig de (indeling van de) ruimtes waaruit *Schuldfabrik* bestaat. Voor mijn eerste stap in deze analyse volg ik gedeeltelijk het schema dat Gay McAuley heeft gepresenteerd in haar artikel *Performance Analysis: Theory and Practice*. De eerste stap in het analyseren van een performance is volgens McAuley het onderscheiden van zoveel mogelijk details in set van de gekozen performance.<sup>53</sup> In de komende analyse zal ik dan ook beginnen met een gedetailleerde beschrijving van de ruimte, om vervolgens met de eerder besproken theorie de strategieën van adressering te analyseren.

### Ruimte 1

De performance is geplaatst in een leeg winkelpand in een winkelcentrum in het Utrechtse Kanaleneiland. Het pand is omgetoverd tot een pop-upstore waar je een product kan kopen. Op de ramen staan in zwarte letters de woorden 'SELF HUMAN SOAP' en 'WASH THE PAIN AWAY'. Tegenover de ingang staat een toonbank waar je toegangskaart gescand wordt en waar het product afgerekend kan worden. Eveneens staat er op deze toonbank een wastafel met daarnaast karaffen gevuld met water en witte opgerolde handdoekjes. Op de witte muur achter de toonbank staat in zwarte letters de tekst: 'FROM PEOPLE FOR PEOPLE'. Achter de toonbank staat een vrouw die de toeschouwer welkom heet in *Schuldfabrik*. Ze legt uit dat het product dat verkocht wordt een kunstproduct is, genaamd SELF. Ze introduceert de term 'upcycling' waarbij van afval een product wordt gemaakt met een hogere culturele, sociale en economische waarde. SELF is namelijk zeep gemaakt van vet dat mensen hebben afgegeven door middel van liposuctie. Vervolgens wordt de toeschouwer uitgenodigd om zijn of haar handen te wassen met de zeep. Hierbij wordt benadrukt dat niet alleen het vuil van de handen wordt gewassen, maar ook eventuele schulden of lasten waar de persoon mee zit. Met het water uit de karaffen worden de handen natgemaakt, gewassen met de zeep en vervolgens gedroogd met de witte handdoekjes. De verkoopster benadrukt dat idealiter alle bezoekers naar buiten gaat met schone, onschuldige handen. Ten slotte worden de toeschouwers begeleid naar een deur rechts achterin de winkel voor een rondleiding door de *Schuldfabrik*.

Waar de officiële rondleiding door de zeepfabriek pas begint in de volgende ruimte, begint de performance al in de winkel. De toeschouwer wordt in de winkel door middel van een uitnodiging geadresseerd als bezoeker van de zeepfabriek. Op een vriendelijke manier heet de vrouw achter de toonbank de toeschouwer welkom en introduceert op een rustige en duidelijke wijze de performance. Deze vriendelijk manier van adressering creëert voor de toeschouwer een aangename

---

<sup>53</sup> Gay McAuley, *Performance Analysis: Theory and Practice*, (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999).

sfeer waardoor hij of zij zich op zijn gemak voelt in de winkel. Het direct aanspreken van de toeschouwer heeft te maken met interne en externe focalisatie, maar ook met de eerder besproken term 'deixis'. Waar vaak sprake is van interne focalisatie, wordt nu de relatie tussen de toeschouwer en de voorstelling op de voorgrond geplaatst. Het wassen van de handen in 'onschuld' refereert aan de thematiek van de performance en de rol die religie speelt in het thema.

## Ruimte 2

Achter de deur bevindt zich een ruimte, waar aan de linkerkant wc-hokjes zijn geplaatst en aan de rechterkant een vrouw aan een tafeltje zit. De vrouw draagt een blauw hesje en op het klaptafeltje staan wc-rollen, een luchtverfrisser en een schoteltje met kleingeld. De vrouw richt zich tot de toeschouwers en benadrukt dat zij nu de zeepfabriek gaan bezoeken. Voordat ze aan dit bezoek kunnen beginnen krijgen zij de mogelijkheid om zichzelf te "leggen", waarbij de vrouw wijst richting de wc-hokjes. De vrouw stelt vervolgens korte vragen aan individuele toeschouwers die betrekking hebben op het hebben van economische schulden of het hebben van een schuldgevoel. Als de toeschouwer antwoord heeft gegeven op de vraag, wijst de vrouw hen een toilethokje toe. De binnenkant van het hokje is volledig zwart gemaakt en in plaats van een wc-pot staat er een krukje waar plaats genomen kan worden. Na een moment wordt de toeschouwer toegesproken door de persoon links van hen via een luikje in de linkerwand van het hokje. De toiletmevrouw vraagt de eerste toeschouwer een boodschap door te geven via het luikje aan de persoon die rechts van hen zit. De boodschap heeft veel weg van een schuldbekentis die gedwongen uitgesproken en herhaald moet worden. Ten slotte krijgt de toeschouwer de opdracht het hokje te verlaten.

Door vragen te stellen aan het publiek benadrukt *Schuldfabrik* in deze ruimte de relatie tussen de performance en de toeschouwer, een relatie die vaak onopgemerkt plaatsvindt of in sommige gevallen juist wordt ontkend. De jij/je die in deze vragen terugkomen (voorbeeld: "Heb je een studieschuld?"), vormen de adressering in de relatie. Met die vragen wordt het publiek geadresseerd als luisteraar maar ook als *seer*, zoals eerder beschreven door Bleeker.<sup>54</sup> Doordat de toeschouwers vragen moet beantwoorden, krijgen ze een actieve rol toegediend en worden geadresseerd als participant. De toon waarmee de toeschouwer hier direct wordt aangesproken op zijn of haar schulden, is een stuk scherper dan de toon waarmee de toeschouwer in de vorige ruimte werd welkom geheten. De mogelijkheid die de toeschouwer in deze ruimte heeft om fysiek mee te doen in de performance zorgt ervoor dat er een meer intens, betrokken en ruimtelijke relatie gecreëerd kan worden met de toeschouwer. Dit heeft overeenkomst met het theater van Brecht waarbij de afstand tussen podium en publiek wordt verkleind om zo de toeschouwer te confronteren

---

<sup>54</sup> Bleeker, *Visuality in the Theatre*, p 18.

en bewust te maken van de actie door middel van het eerder beschreven ‘vervreemdingseffect’. De toeschouwer wordt in deze ruimte letterlijk in de performance geplaatst, namelijk in een biechthokje. Dit is een directe verwijzing naar het christelijk geloof, waar gelovigen in een biechthokje hun schuld bekennen en hiermee verlost (hopen te) zijn van hun overheersende schuldgevoel. De verwijzing naar de thematiek van schulden en de rol van religie hierin, wordt in deze ruimte dus tamelijk letterlijk uitgebeeld.

### **Ruimte 3**

In de derde ruimte staat een operatietafel, waarop onder een blauw deken de contouren van een mensenlichaam zijn te herkennen. Van het lichaam is enkel de, bolle, buik zichtbaar gemaakt. Naast de tafel zit een vrouw in groene dokterskleding op een rolkruikje. Naast het ziekenhuisbed staat een tafel met daarop een computerscherm en plastic containers. Op het computerscherm verschijnen na elkaar verschillende Bijbelse afbeeldingen. Wanneer alle toeschouwers hebben plaatsgenomen, introduceert de vrouw zichzelf als een plastische chirurg en legt vervolgens het proces van liposuctie uit aan de toeschouwers. De uitleg onderbreekt zij enkele keren om aan het publiek te vragen of alles duidelijk is en of er nog vragen zijn. Ze vertelt hoe Julian Hetzel haar heeft gevraagd deel te nemen aan het kunstproject, waarvan de performance *Schuldfabrik* het eindproduct is. Ze wijst naar verschillende gemarkeerde stippen om de buik van het kunstmatige lichaam en legt uit hoe ze te werk gaat bij het weghalen van het buikvet. Vervolgens steekt ze een naald in de buik en pompt het vet uit de buik. Het vet wordt opgevangen in de plastic containers die op de tafel staan. De vrouw gebruikt de eerdergenoemde term ‘upcycling’ om te beschrijven hoe de ‘donateurs’ van het vet hebben bijgedragen aan het maken van een kunstproduct. Na de demonstratie neemt de vrouw ons mee naar de volgende ruimte.

In de uitleg van de vrouw komt een techniek terug van het vervreemdingseffect van Brecht. Zo vertelt de vrouw over Julian Hetzel, de maker van de performance, waardoor de toeschouwers bewust wordt gemaakt van het feit dat ze naar een geënceneerde voorstelling kijken en van het feit dat de acteurs zich hier ook bewust van zijn. De vrouw lijkt hier dus voor een moment uit haar rol als actrice te stappen door te spreken over de wereld buiten de performance. Dit kan echter ook in twijfel getrokken worden doordat deze bespreking over de totstandkoming van de performance, past in haar rol. Het uit een rol stappen van de acteur behoort tot een techniek van het vervreemdingseffect. Dit heeft als gevolg dat de toeschouwer de mogelijkheid krijgt om zich kritisch te verhouden tot wat er voor hen wordt gedaan in de performance. Het kritisch verhouden uit zich bij de toeschouwer in het bevragen van de ‘echtheid’ van de demonstratie. De man op het ziekenhuisbed is namelijk een pop waar geen echte liposuctie op wordt uitgevoerd. Deze ruimte kan

dan ook voor de toeschouwer een aanleiding zijn om de geloofwaardigheid van deze ruimte, maar ook van de gehele performance in vragen te stellen. Tegelijkertijd wordt de 'ongeloofwaardigheid' van de pop, gecompenseerd door de deskundigheid van de vrouwelijke chirurg en haar verwijzingen in de tekst naar de aanloop van de performance. In deze ruimte is dus sprake van onzekerheid en twijfel bij de toeschouwer. Deze ambiguïteit kan naar mijn mening als een 'vervreemdingstechniek' beschouwd worden waarmee de toeschouwer zich vervreemd voelt en bewust wordt van hetgeen dat voor hem wordt gedaan. Tevens is de vervreemdende speelstijl in deze ruimte, een techniek achter het vervreemdingseffect van Brecht. Deze techniek kan eveneens gezien worden als een strategie van theatraliteit, aangezien de toeschouwer zich bewust wordt van het geënceneerde karakter van de ruimte.

#### **Ruimte 4**

De chirurg heet ons welkom in de 'keuken', of anders gezegd, 'de zeepfabriek'. In het midden van de ruimte staat een vierkante tafel met daarop verschillende buisjes, pannen, flesjes en potjes. Sommige van de flessen zijn gevuld met eenzelfde soort kleurige vloeistof als in de containers in de vorige ruimte. Op deze tafel liggen eveneens stukken SELF-zeep, een weegschaal, voorbeelden van verpakkingen en snijinstrumenten. De vrouw wijst naar de lijsten aan de muur en licht toe dat dit documenten zijn die de cliënten hebben moeten ondertekenen wanneer zij hun vet afstaan aan *Schuldfabrik*. Aan de andere muur hangen ingelijste documenten over de juridische afspraken die gemaakt moesten worden om te kunnen werken met andermans vet. In de lijsten aan de derde muur hangen documenten met daarop de ingrediënten die nodig zijn voor het produceren van de zeep. De vrouw wenst de toeschouwer een fijne dag, neemt afscheid en verlaat de ruimte via dezelfde deur als waardoor binnengekomen. Wanneer de vrouw de ruimte heeft verlaten, wordt er een geluidsopname gestart waarop een man het juridische proces toelicht achter het gebruiken van menselijk vet voor een kunstproject. Het grootste, juridische, probleem van het project, was de vraag in hoeverre menselijk vet na een liposuctie, eigendom van iemand is en welke rechten aan het vet verbonden zitten. Hij concludeert dat de persoon, na het afstaan van het vet, nog steeds eigenaar blijft van het vet.

Als toeschouwer krijg je in deze ruimte inzicht in het proces voorafgaand aan het maken van niet alleen de zeep, maar ook van de totstandkoming van de performance. Er wordt een context gecreëerd rond de performance, waarin de maatschappelijke en juridische vraagstukken aan het licht komen. De toeschouwer heeft hier net als in de tweede ruimte de mogelijkheid om fysiek door de ruimte te bewegen wat een meer intens, betrokken en ruimtelijke relatie creëert. In de vorige ruimtes is al verwezen naar de attributen die in deze ruimte op de tafel zijn liggen. Zo ziet de

toeschouwer het vet dat in de vorige ruimte door middel van liposuctie is afgestaan, en zien we de andere materialen die worden gebruikt voor het maken van de zeep. Doordat deze objecten op de tafel in relatie staan met wat is verteld en gepresenteerd in andere ruimtes, krijgen ze betekenis en spelen ze een rol in deze ruimte.

### **Ruimte 5**

In de vijfde ruimte staat een roeimachine en een hoog tafeltje met daarop een kleine drukpers. Het roeien op de machine wekt energie op voor het lichtpeertje aan het plafond. Wanneer er wordt getrokken aan de roeikabel, licht het peertje op en dooft vervolgens weer waardoor de ruimte bijna geheel donker wordt. De persoon op de machine roeit in een langzaam constant tempo waardoor het lichtje ritmisch aan en weer uit gaat. Achter het tafeltje worden witte papieren tasjes onder de drukpers gelegd, die een stempel van het woord 'SELF' op het papier drukt. De drukpers beweegt eveneens in een rustig, constant tempo wat bijna overeenkomt met het ritme dat wordt geproduceerd door de roeimachine en het licht.

In deze ruimte is een van de absorptiestrategieën te herkennen waar Bleeker naar verwijst in haar bespreking van Fried zijn boek *Absorption and Theatricality*. Deze strategie betreft het afbeelden van mensen die bezig zijn met een activiteit die hun volle aandacht vraagt. Dit gebeurt ook in de ruimte waar de tasjes worden gemaakt. De acteurs zijn geconcentreerd bezig met een activiteit waarbij geen contact wordt gemaakt met de toeschouwers in de ruimte. Hierdoor wordt er van de toeschouwer verwacht om enkel te kijken naar hoe de acteurs de activiteit uitvoeren. Er kan dan ook gesteld worden dat in deze ruimte sprake is van een vierde wand, zoals besproken aan het begin van dit hoofdstuk. Waar de vierde wand in de rest van de performance wordt doorbroken door het adresseren van de toeschouwer, wordt in deze ruimte de aanwezigheid van de toeschouwer ontkent. De activiteiten van de acteurs bevatten herhalende elementen waardoor sneller een gevoel van absorptie plaats kan vinden. Deze herhaling komt ook terug in het opkomende en dimmende licht.

### **Ruimte 6**

Bij binnenkomst in de zesde ruimte valt op dat deze tamelijk leeg is. Links tegen de muur staat een bankje, er zijn geen acteurs aanwezig en er is koorzang te horen. Wanneer de toeschouwer plaatsneemt op het bankje, begint er tegenover een machine te draaien die vlokken met schuim produceert. Aan de linker- en rechterkant staan ventilatoren waardoor de schuimvlokken omhoog worden geblazen, langzaam naar beneden zakken om vervolgens weer door de wind meegenomen te worden.



In deze ruimte is sprake van een klassieke theatrale setting waar de toeschouwer in het donker is geplaatst waardoor kijken wordt gestimuleerd. De ruimte presenteert zichzelf als een klein theatertje, waar door het bankje van de toeschouwer wordt geacht te zitten en te kijken. De toeschouwer heeft in deze ruimte de tijd om te kijken naar het eindproduct: het zeepsop en hoe het beweegt. In deze ruimte is sprake van de strategie van absorptie waarbij de adressering gericht is op immersie. In de ruimte wordt ingespeeld in op zintuiglijke ervaring en de zintuigen worden dan ook aangesproken. Als toeschouwer wordt je geacht te kijken naar het schuim, te luisteren naar de muziek, en de wind vanuit de machines te voelen. De schuimvlokken symboliseren in zeker mate ook schoonheid, wat in relatie staat tot het praatje van de chirurg in de derde ruimte, die vertelt dat mensen liposuctie ondergaan om te voldoen aan een bepaald schoonheidsideaal. De ruimte dient tevens voor de toeschouwer als een moment van bezinning en realisatie. Deze ruimte is vanuit de performance tactisch ingezet om de toeschouwer in deze ruimte de mogelijkheid te geven om na te denken over wat hij of zij heeft gezien in de vorige ruimtes.

Enkel de kerkmuziek is een verbindende factor met de rest van de fabriek, verder heeft de ruimte geen relaties met de buitenwereld. Door de grote breuk met de opzet van de andere ruimtes, kan zelfs afgevraagd worden of deze ruimte wel onderdeel is van de zeepfabriek. Anders kan gesteld worden dat deze ruimte wel degelijk onderdeel is van de fabriek omdat in deze ruimte het eindproduct, het zeepsop, te zien is. Tevens is deze ruimte strategisch ingezet om de toeschouwer op ongedwongen wijze na te laten denken over het productieproces dat hij of zij heeft gezien in de voorafgaande ruimtes. Met de eerder besproken term 'seer' kan gekeken worden naar de verschillende betekenissen die de toeschouwer kan geven aan het schuim dat te zien is in deze ruimte. De term, benadrukt namelijk dat we altijd meer of minder zien dan dat er is. Het effect hiervan komt door onze idealen, waarden, angsten en verlangens, deze hebben invloed op wat we zien.

## **Ruimte 7**

De laatste ruimte van de performance bestaat uit een ingebouwd kantoor, wat wordt gescheiden van het publiek door een glazen wand. Achter het glas staat een simpel bureau, waarop een fles water, een kopje koffie en meerdere exemplaren van SELF staan. Voor het glas staan verschillende bankjes geplaatst waarop de toeschouwer kan plaatsnemen. Er stapt een man de ruimte in achter het glas, en neemt plaats op de stoel achter het bureau. Hij richt zich tot de toeschouwers, laat even een stilte vallen, en begint dan met spreken. Hij begint met een uitleg, een uitleg over het product dat gemaakt wordt in *Schuldfabrik* en de visie van het "bedrijf" achter het gebruik van menselijk vet voor een zeep. Hij bespreekt hier ook 'de ander', de groep mensen die geen overtollig vet hebben omdat ze te

weinig eten tot hun beschikking hebben. Deze ongelijke verhouding is het gevolg van vroegere kolonisatie, wat voor een zeker schuldgevoel bij westerlingen zorgt. De reden dat deze mensen uit arme gebieden te weinig hebben, is namelijk omdat wij, het rijke westen, te veel hebben. Lichamelijk overtollig vet staat daarom volgens de man gelijk aan schuld. Aan de hand van tekeningen die hij maakt op het glas, legt hij uit hoe het vet dat ontstaat door schuld, ook een vorm van energie kan zijn. Met schuld als grondstof wordt het zeeproduct gemaakt met een positieve culturele, sociale en economische waarde. Een ander belangrijk speerpunt is namelijk dat de totale opbrengst van de zeepverkoop wordt gedoneerd aan een stichting die waterputten bouwt in een dorp in het Afrikaanse Malawi. Bovendien wordt voor elke verkochte zeep ook een stuk zeep aan datzelfde dorp gedoneerd. Het menselijk vet wordt dus omgezet in schoon drinkwater en hygiëne, ofwel: 'upcycling'. Na zijn promotie praatje stuurt de man de toeschouwers terug de winkel in.

De taalkundige term 'ik' (I) komt terug in het marketing praatje. De man legt ons een perspectief voor, de toeschouwer wordt uitgenodigd om dit perspectief van de man aan te nemen. In deze ruimte wordt de toeschouwer door middel van perspectief uitgenodigd om een bepaald standpunt aan te nemen van waaruit gekeken moet worden. In dit proces vindt focalisatie plaats. Het perspectief dat de man aandraagt, kan in dit geval ook wringen met de opvattingen van de toeschouwer. De toeschouwer heeft namelijk de keuze om mee te gaan in de redenering van de man, of om zich kritisch te verhouden tegenover wat voor hen wordt gedaan. De presentatie en het overdreven karakter van de man kan ervoor zorgen dat de toeschouwer zich bewust wordt van het geënceneerde karakter van de ruimte, waardoor de strategie van theatraliteit opkomt. Tevens is de vervreemdende speelstijl van de man een techniek achter het vervreemdingseffect van Brecht.

## **Ruimte 1**

Teruggekomen in de eerste ruimte van de performance, de winkel, is er een eind gekomen aan de rondleiding door de *Schuldfabrik*. De toeschouwer heeft met de rondleiding alle processen van het maakproces kunnen doorlopen en is nu terecht gekomen bij de laatste fase van het proces: de verkoop van het product. Ook nu wordt weer gevraagd aan de toeschouwer of hij of zij de handen wilt wassen. Dit heeft echter een andere betekenis gekregen dan aan het begin van de performance. De rondleiding door de zeepfabriek heeft namelijk een schuldgevoel gecreëerd bij de toeschouwer. Zo werd in de eerste ruimte letterlijk aan de toeschouwer gevraagd of hij of zij schulden heeft, en in de laatste ruimte wordt ingespeeld op het moreelbewust zijn van de toeschouwer. Door de performance heen is sprake van een samenspel van vervreemdingseffecten en strategieën van immersie. Sommige ruimtes gaan meer in op het absorberen van de toeschouwer in de setting van de ruimte, en andere op vervreemding en bewustmaking. Waar de toeschouwer zich de eerste keer

in de winkel nog op zijn gemak voelde door het vriendelijke welkomspaatje van de verkoopster, voelt deze zich nu ongemakkelijk en opgelaten door wat hij of zij in de ruimtes ervoor heeft gezien. Ten slotte wordt aan de toeschouwer gevraagd of ze een stuk zeep willen kopen. Na het verkooppraatje van de man in de laatste ruimte van de fabriek, zou je alleen maar een groter schuldgevoel krijgen wanneer je regelrecht te winkel uit loopt.

## Conclusie

Na het uitvoeren van een voorstellingsanalyse van de performatieve installatie *Schuldfabrik*, kan een antwoord geformuleerd worden op de eerder gestelde hoofdvraag: “Hoe worden in de performance *Schuldfabrik* strategieën van adressering en ruimtelijke positionering ingezet om een vorm van maatschappelijk engagement te creëren?”. Met het beantwoorden van de tweede deelvraag heb ik beargumenteerd hoe in *Schuldfabrik* strategieën van theatraliteit en absorptie worden ingezet om de eigen rol van de toeschouwer in de performance zichtbaar te maken of onopgemerkt te laten plaatsvinden. In de performance wordt de toeschouwer fysiek in de ruimtes gepositioneerd waar in sommige gevallen een participerende rol van deze toeschouwer wordt verwacht. De toeschouwer heeft de mogelijkheid om door te installatie te lopen wat voor een intense ervaring en betrokken relatie met de thematiek zorgt. Door deze strategieën van adressering en positionering wordt de toeschouwer uitgenodigd om zich kritisch te verhouden tegenover de maatschappelijke thematiek rondom schulden en religie. Deze thematiek dient in de performance als een strategie van adressering, zoals behandeld in de derde deelvraag. In de performance wordt via beeld, geluid, tekst en handelingen verwezen naar het christelijk geloof om op deze manier de toeschouwer aan te spreken. Met het beantwoorden van de eerste deelvraag heb ik besproken dat engagement terugkomt in *Schuldfabrik* doordat de toeschouwer fysiek betrokken raakt bij de performance door zijn deelname in de ruimtes. Hier is engagement niet alleen een houding, maar ook een daad. De toeschouwer is betrokken bij de performance omdat dit van lichaam en geest wordt geëist. De thema's in de performance betreffen niet enkel de (politieke) situatie van het westen, maar ook de maatschappij in zijn geheel en onze relatie met de medemens daarin. Om deze redenen kan er gesteld worden dat er in *Schuldfabrik* sprake is van een vorm van maatschappelijk engagement.

Buiten de conclusie over de aanwezigheid van maatschappelijk engagement in de performance, gaan de vormen van engagement naar mijn mening verder dan de typering die ik hierboven heb genoemd. In de analyse heb ik kort theatermaker Aussems aangehaald die de term ‘activerend theater’ heeft geïntroduceerd, om in de plaats van politiek theater te gebruiken. Na de inzichten die ik heb opgedaan in mijn onderzoek, kan *Schuldfabrik* naar mijn mening gedefinieerd worden als een vorm van activerend theater. *Schuldfabrik* is namelijk niet het theater waarmee Hetzel met het alwetende vingertje omhoog, of met het verwijtende vingertje richting publiek, moralistisch een oplossing wilt voorleggen. Met de performance bezorgt Hetzel de toeschouwer juist een ervaring die zo intens is, dat de vragen vanzelf komen. Op een slimme, doorpakkende manier wordt het christelijk geloof ingezet als kader om het thema schulden te bespreken in de performance.

Gekeken naar de vorm van engagement, heb ik beargumenteerd dat in *Schuldfabrik* sprake is van zowel politiek als sociaal engagement, zoals beschreven door Nooren. Echter ben ik na dit onderzoek van mening dat de maatschappelijke betrokkenheid in *Schuldfabrik* verder gaat dan enkel deze vormen van engagement. In de laatste ruimte van de performance wordt het koloniale verleden van het westen besproken en onze maatschappelijke verantwoordelijkheid daarin. Deze gevoelige maatschappelijke kwestie maar voornamelijk de gevolgen daarvan, worden bij alle individuele toeschouwers gelegd. De acteur speelt in op het morele bewustzijn van de toeschouwer. Hij verplicht je tot niets, maar je wordt als toeschouwer uitgenodigd om er toch maar eens goed over na te denken. Naar mijn mening is dit een bijzonder goede manier om een gevoelig historische gebeurtenis als het slavernij verleden te bespreken in een performance over schuld. De ongelijkheid van nu, is na het doorlopen van de performance, de 'schuld' van de toeschouwer geworden. De performance laat de toeschouwer nadenken over onderwerpen die hen anders misschien niet zouden bereiken. In die zin laat *Schuldfabrik* zien dat theater een maatschappelijke functie kan hebben, door mensen uit te nodigen na te denken over maatschappelijke thema's. Deze conclusie is interessant in het licht van de forse afname van subsidie in de culturele sector in het afgelopen decennium.

### **Reflectie**

In mijn onderzoek heb ik één casus onderzocht aan de hand van een geselecteerd aantal concepten. Dit heeft als gevolg dat ik enkel uitspraak kan doen en conclusies kan trekken over mijn eigen casus. Door andere (gerelateerde) casussen op dezelfde manier te analyseren kan er gekeken worden of de uitspraken in mijn onderzoek ook gelden voor andere groepen casussen. Gekeken naar de beperkte tijd en ruimte van dit onderzoek, heb ik enkele theorieën buiten beschouwing moeten laten. Verdiepende theorieën over installatietheater en een kritische bespreking van actueel maatschappelijk geëngageerd theater, had ik graag een meer prominente rol in mijn onderzoek willen geven. Vervolgstudie kan dan ook deze buitengelaten theorieën nader behandelen om zo aanvulling te bieden op mijn onderzoek. Als onderzoeker heb ik geprobeerd mijn persoonlijke invloed op de uitkomst te verkleinen door zoveel mogelijk theorieën van anderen samen te gebruiken. Echter is het in de theaterwetenschap onmogelijk om de persoonlijke visie van de onderzoeker in een voorstellingsanalyse, buiten beschouwing te laten.

## Bibliografie

- Aussems, Christophe. In "Drang of Verplichting?". Laatst bewerkt op 13 juni 2002.  
<http://www.moose.nl/stuggezaal/discussie/index-DISCUSSIEID=9.php.html>.
- Bishop, Claire. *Installation Art: A Critical History*. Londen; New York: Routledge, 2005.
- Bleeker, Maaïke. *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*. London: Palgrave MacMillan, 2006.
- Brecht, Bertolt. "A Short Organum for the Theatre". In *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. en vertaald door John Willett. British edition. London: Methuen. 1964.
- Collini, Stefan. "On Variousness; and on Persuasion". *New Left Review* 27. (mei - juni 2004). p 65 – 97.
- Cruz, Jan Cohen. *Engaging performance: theatre as call and response*. Londen: Routledge, 2010.
- Embrechts, Annette. "Tegendraads Spring-Festival doet zijn imago eer aan". *De Volkskrant* 22 mei 2017, <https://www.volkskrant.nl/theater/tegendraads-spring-festival-doet-zijn-imago-eer-aan~a4496252/>
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. California: University of California Press, 1980.
- Ham, Julia. "Bertolt Brecht anno 2014". BA-scriptie, Universiteit Utrecht, 2014.
- Handke, Peter. "Street-Theater and Theater-Theater". In *Essays on German Theatre*. Vertaald door Joel Agee. Ed. Marget Herzfeld-Sander. New York: Continuum, 1985.
- Groot Nibbelink, Liesbeth. Onofficiële videoregistratie van de voorstelling *Schuldfabrik*. Gemaakt op zaterdag 27 mei 2017 in winkelcentrum Kanaleneiland Utrecht.
- Howard, Pamela. *What is Scenography?* Londen; New York: Routledge, 2002.
- Julian Hetzel. "Information". Laatst bezocht op 12 januari 2018.  
<http://julian-hetzel.com/information/>

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

Kerkhoven, Marianne van. "De herpolitisering van de blik: naar een nieuwe relatie met het publiek".  
In *Theater moet Schuren! Essays over de Maatschappelijke Opdracht van Theater*.  
Amsterdam: Boekmanstudies, 2005.

Stuggezaal. "Drang of Verplichting?". Laatst bewerkt door Floortje Bakkeren op 22 oktober 2002.  
<http://www.moose.nl/stuggezaal/discussie/index-DISCUSSIEID=9.php.html>.

Lavender, Andy. *Performance in the Twenty-First Century*. London; New York: Routledge, 2016.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Londen; New York: Routledge, 2006.

Maanen, Hans van. *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995*. Amsterdam: Amsterdam  
University Press, 1997.

McAuley, Gay. *Performance Analysis: Theory and Practice*. Ann Arbor: University of Michigan Press,  
1999.

McAuley, Gay. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. University of Michigan Press,  
1999.

McKinney, Joslin & Philip Butterworth. *The Cambridge Introduction to Scenography*. Cambridge:  
Cambridge University Press, 2009.

Nooren, Marieke. "Het Hedendaags Discours over Maatschappelijk Engagement Binnen het  
Nederlandse Theater in Kaart Gebracht". MA-scriptie, Universiteit Utrecht, 2006.

Read, Alan. *Theatre, Intimacy & Engagement: The Last Human Venue*. Basingstoke and New York:  
Palgrave Macmillan, 2008.

Vroedt, Eric De. In "Drang of Verplichting?". Laatst bewerkt op 16 september 2002.  
<http://www.moose.nl/stuggezaal/discussie/index-DISCUSSIEID=9.php.html>.

## **Bijlage 1: Verklaring *Intellectueel Eigendom***

De Universiteit Utrecht definieert plagiaat als volgt:

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- Het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- Het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- Het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens of verwijzing;
- Het opnemen van een vertaling van teksten van anderen zonder aanhalingstekens en verwijzing (zogenaamd “vertaalplagiaat”);
- Het parafraseren van teksten van anderen zonder verwijzing. Een parafraze mag nooit bestaan uit louter vervangen van enkele woorden door synoniemen;
- Het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- Het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- Het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

Ik heb bovenstaande definitie van plagiaat zorgvuldig gelezen en verklaar hierbij dat ik mij in het aangehechte BA-eindwerkstuk niet schuldig gemaakt heb aan plagiaat.

Tevens verklaar ik dat dit werkstuk niet ingeleverd is/zal worden voor een andere cursus, in de huidige of in aangepaste vorm.

Naam: Maria Boog  
Studentnummer: 5650380  
Plaats: Utrecht  
Datum: 25 januari 2018  
Handtekening:

