

toen karim sorry zei

hoe dialoog in community theatre kan leiden tot
nieuwe artistieke criteria

Jasmina Ibrahimovic

voorjaar 2010

Dank.

Als hulp komt zonder dat je erom vraagt, uit onverwachte hoek, op verschillende manieren, als het komt wanneer je het zo hard nodig hebt dat je niet de kracht hebt het te vragen, als het komt zonder gemok, met alle vanzelfsprekendheid van de wereld, als men er is én niet is als je het nodig hebt, in de vorm van een twee uur durend gesprek, of alleen een handaanraking, in de vorm van een preek of begrip, in stilte of gebrul...

... Dan bestaan er geen woorden om te beschrijven hoe groot de dank is.

Dank je wel Richard.

Dank je wel lieve mamma die het woord 'moeder' een hele nieuwe dimensie geeft.

Dank je wel familie.

Dank je wel Stut familie.

Dank je wel mentoren en inspiratiebronnen; Jos en Eugène.

En dank je wel iedereen op wiens energie ik even mocht meeliften voor steun en inspiratie; vakgenoten, docenten, Stut spelers, vrienden, kunstenaars met wie ik wel en niet gesproken heb en mijn vader.

Dialogoog

De essentie is de dialoog tussen blikken.

Media zijn niet meer dan de middelen welke die dialoog mogelijk maken.

Telkens weer blijkt uit de praktijk dat de nood tot dialoog gegeven is:

de mens is een sociaal wezen dat vanzelf geneigd is om met de Ander in dialoog te treden over wat hij mooi vindt, over waar hij van houdt of waarin hij gelooft.

De noodzaak tot dialoog is gegeven.

Maar wat niet altijd vanzelf gegeven is, is de mogelijkheid tot dialoog.

In een dialoog gaat het over de relatie tussen IK en de ANDER

Ik – met mijn blik – en de Ander – met zijn blik.

Met andere woorden: een respectvolle dialoog is maar mogelijk vanuit mijzelf,

vanuit een eigen identiteit, vanuit een eigen traditie, op grond van een eigen cultureel erfgoed.

Alleen als ik mijn eigen identiteit ken of kies, maar in elk geval aanvaard, ben ik in staat om het anders zijn van de Ander te aanvaarden, te respecteren en meer nog: ervan te houden.

In deze wereld die een dorp geworden is onder de maan,

in deze tijden van globalisering en van digitale media,

is mijn eigen zelf (zijn mijn 'tribe' en mijn 'roots', zijn mijn traditie en cultureel erfgoed, ook al kies ik die zelf) dikwijls nog het enige wat ik met me meedraag.

Zonder mijn eigen zelf, zonder mijn eigen blik,

is elke dialoog met de blik van de Ander onmogelijk.

En tenslotte is een echte dialoog tussen blikken letterlijk enkel maar mogelijk op ooghoogte, oog in oog, in vol respect en liefde voor de Ander.

Onze blikken zijn immers gelijkwaardig.

Met andere woorden: de laatste en meest fundamentele voorwaarde om tot een dialoog tussen blikken te komen, is dat ik in staat moet zijn tot liefde voor mezelf en voor de Ander.

(Door Paul Bottelberghs, Ambrosia's Tafel – verschenen in S(O)AP, 2009)

Een lichte schizofrenie	5
één.	8
Herlezing van de kunstgeschiedenis	9
de paradox van de avant-garde en de drijfveren van community theatre	9
Community art?	11
Esthetica: de moderne belofte	12
het falen van de moderne belofte	13
van autonomie naar dialoog	14
Dialogische esthetiek	16
Stephen Willat en 'the question'	16
Jay Koh en 'the art of listening'	17
De Wochenklausur en 'ruimtes creëren'	17
Esthetische dialoog?	18
Connected Knowing: de sleuteltheorie	20
de dialogical art-kunstenaar	21
twee.	22
Intermezzo: een nieuwe bril?	23
Het eindproduct en de buitenstaander	23
De juiste vorm	26
Case study: Weg van mijn Wijk	28
De buitenkant beelden (context)	28
Een vertrekpunt	29
'Weg van mijn Wijk' beknopt	30
De binnenkant-beelden	31
Herkenning	37
Terugblik	39
Conclusie case-study	40
drie.	41
Terugkoppeling: dialogisch-esthetische waardecriteria	42
Nieuwe waardecriteria	42
Voortzetten van een kritisch dialoog	44
literatuurlijst	47
Bijlage	49

•

- Een lichte schizofrenie

De allereerste keer dat ik in aanraking kwam met community theatre waarbij de bewoners zelf in de voorstelling speelden bevond ik me in een ernstige tweestrijd. “Lichte schizofrenie” noemt Wouter Hillaert het in zijn artikel “Recensent zkt. nieuwe bril”¹ waarin hij deze tweestrijd van de kunstcriticus bij socio-artistieke projecten in Vlaanderen beschrijft. Enerzijds vond ik wat ik zag één van de mooiste kunstvormen die ik tot dan toe gezien had, en aan de andere kant kon ik tig redenen bedenken waarom het (aan de hand van mijn artistieke criteria) niet ‘artistiek’ genoeg is. Hillaert beschrijft deze situatie als een gevecht tussen “hoge artistieke criteria” en het persoonlijke idee van de criticus over het belang van kunst voor ‘lagere’ doelgroepen. “Hoge artistieke criteria” tegenover “sociaal bewustzijn”. Zijn beschrijving van de lichte schizofrenie kwam goed overeen met mijn belevenis toen. Echter, het was niet mijn persoonlijke idee over wat kunst is of zou moeten zijn dat in de weg stond, maar wél die ‘hoge artistieke criteria’. Wanneer zijn die twee van elkaar gescheiden? Wat zijn die artistieke criteria en waar zijn die - in mijn geval - op gebaseerd?

Mijn studie Theaterwetenschap aan de Universiteit Utrecht is sterk gericht op performance-kunst. Kort door de bocht is dat een paraplueterm voor theater dat geen toneel is en geen dans. Het heeft vaak geen narratief en probeert niet te verwijzen naar een andere (fictieve) werkelijkheid zoals toneel dat normaliter wel poogt. Bij performance gaat het niet om het “doen alsof”, maar om “het zijn”. Ook de acteur doet niet langer alsof, maar experimenteert juist met zijn fysieke aanwezigheid. Performance speelt met het “nu” en met “het zijn” binnen theater. Dat is meer dan een artistieke stijl. Het is een filosofie. Een oneindige zoektocht naar de betekenis van (fysieke) *aanwezigheid* en *echtheid* binnen verschillende contexten en ruimtes. Juist in deze tijd van globalisering en digitalisering zijn deze filosofische vragen over ‘het zijn’ van de mens zo belangrijk. De performance kunst, waar ik van ben gaan houden, bepaalde voor een gedeelte mijn artistieke criteria. Een cruciaal onderdeel van die criteria was het “doen alsof” van de acteurs. Schaamteloos doen alsof, zonder ironie of zelfspot is in performance-kunst bijna een taboe. Daar, in het Stefanus Cultuurhuis in Utrecht waar ik mijn eerste community theatre voorstelling van STUT Theater zag, stonden buurtbewoners schamteloos te doen alsof in een geënceneerde werkelijkheid. En het deed me iets, terwijl het inging tegen mijn ‘artistieke criteria’. Hoe kan ik een esthetische ervaring hebben gekregen van iets wat ik in de eerste instantie niet esthetisch mooi vond?

De pure aanwezigheid van de ‘echte’ mensen op het toneel zorgt al voor veel interessante en potentiële kritische vragen met betrekking tot identiteit en aanwezigheid. Bewoners uit gemarginaliseerde gemeenschappen die hun eigen levensverhaal ensceneren vind ik al een esthetisch gegeven. Ze spelen met verschillende manieren van ‘zijn’ doordat

¹ Hillaert, Wouter. “Recensent zkt. nieuwe bril: Berichten over sociaal-artistieke producten.” S(O)AP: spanningsvelden in de sociaal-artistieke praktijk. Red. Jana Karremans. Brussel: Drukkerij EPO, 2009. 89-96

ze proberen 'zichzelf' te zijn op toneel. Samen met de theatermaker ensceneren ze hun verhaal en spelen ze die na. "Doen alsof" bij community theatre (waarbij de bewoners zelf hun levensverhaal spelen) is een manier om jezelf te tonen en het podium te nemen. Om "te zijn" op toneel. Het is juist een middel om tot 'een' echtheid te komen. De bewoners kunnen "zijn" op het toneel omdat ze "doen alsof". Zij nemen een werkelijkheid aan die ze normaal nooit aannemen, om te komen tot een andere beleving van hun eigen werkelijkheid. En daarnaast is er ook een publiek dat deze mensen ook door een andere bril ziet.

Wat die schizofrenie in mijn hoofd veroorzaakte is dus niet mijn begrip van wat kunst is of zou moeten zijn, maar een te nauw begrip van de term 'artistiek'. "Artistiek" is een vormkenmerk geworden, meer dan een inhoudelijke, laat staan maatschappelijke kwestie' stelt Wouter Hillaert. Wanneer we artistiek weer beschouwen als meer dan een vormkenmerk, zien we dat iets dat 'artistiek', 'kunstzinnig' of 'esthetisch' is meerdere vormen kan aannemen. De esthetische ervaring is niet verankerd in de vorm of het object, maar in de beleving, in de communicatie.

Vanaf het begin van deze zoektocht was het mijn missie uit te leggen waarom dit soort community theatre voorstellingen (de '*hardcore*' *community art*) wel degelijk kunst is, ondanks dat het niet tot de mainstream kunst behoort, en dus niet de codes en conventies van de mainstream kunst heeft. Mijn angst was (en is) dat als er geen juiste vorm van kritiek ontstaat voor dit soort projecten, community theatre makers zich zullen gaan aanpassen aan artistieke vormaspecten die door gevestigde kunstcritici worden opgelegd en daardoor juist verwijderd zullen raken van de intrinsieke artistieke waarde van hun werk, en hun doel (werken in én met een gemeenschap) voorbij zouden streven. Ik was en ben bang dat community art opgeslokt wordt door de gevestigde kritiek en zich steeds meer gaat richten op vormaspecten in plaats van artistiek onderzoek te doen naar menselijke relaties en -identiteiten. Hoe kunnen we community theatre waarderen om de juiste redenen? Af en toe wordt er geroepen dat we daarvoor een nieuwe definitie van kunst nodig hebben. Maar dat is niet waar.

Esthetica zoals we die nu kennen komt voort uit Immanuel Kant's idee van de universele menselijke kennis.² Kant was van mening dat de esthetische ervaring een weg daar naartoe is. Deze was volgens Kant dan ook helemaal niet gebonden aan een object of vorm, en kon bijvoorbeeld ook door een zonsopkomst of de natuur worden aangewakkerd. In de loop der tijd lijkt de esthetische ervaring steeds meer te zijn verbonden aan een artistiek product dat de autonome kunstenaar gemaakt heeft. Hoe kunnen we nieuwe waardecriteria ontwikkelen die niet gekoppeld zijn aan vorm of object, maar die wel Kants definitie van esthetica als basis hebben? Wat is esthetiek anders dan vorm? Een plausibel en interessant antwoord vond ik in de 'dialogical art' theorie van Grant H. Kester, waarin hij stelt dat esthetische ervaringen kunnen worden gezien als een vorm van communicatie. Volgens hem kan een

² Met Kant's introductie van een derde bron van kennis (naast het empirisme en het rationalisme), introduceerde hij de gedachte dat er een universele waarheid bestaat die diep in de natuur van de mens geworteld is. Deze kennis of universele waarheid nemen we niet waar via onze ervaringen (empirisme) of via ons ratio (rationalisme) maar door in contact te komen met het binnenste van onszelf.

bepaald type dialoog leiden tot een esthetische ervaring of *is* een esthetische ervaring op zich. Maar wanneer is een dialoog esthetisch? In hoeverre kunnen we aan de hand hiervan nieuwe waardecriteria ontwikkelen, die beter passen bij community theatre? Op deze vragen zal ik ingaan door het *dialogical art*-model op de voorstelling *Weg van mijn Wijk* van STUT Theater toe te passen. Om dit te kunnen doen heb ik dit onderzoek verdeeld in drie delen: een uitleg van Kester's dialogical art-theorie, de toepassing van de dialogical art-bril op de case-study en een terugkoppeling, waarin ik kijk in hoeverre het dialogical art-model geschikt is om als beoordelingsmethode te gebruiken bij zo een soort voorstelling als *Weg van mijn Wijk*, en wat dat dan inhoudt voor kunstcritiek en community theatre.

één.

- Herlezing van de kunstgeschiedenis

Grant H. Kester stelt in zijn boek *Conversation Pieces*³ dat de hedendaagse opvattingen over waar een kunstzinnig object aan moet voldoen, sterk beïnvloed zijn door de avant garde kunst. Hedendaagse ideeën over het kunstwerk zijn gebaseerd op de aanname, dat het kunstwerk als functie heeft de verwachtingen van de toeschouwer uit te dagen of te verwarren. Wouter Hillaert schrijft in zijn eerder genoemde artikel: “Iets heeft ‘artistieke waarde’ als het eigenzinnig, onverwacht, doordacht, schurend, esthetische of net gewild bruut overkomt”⁴. De toeschouwer zou volgens Kester deze verwarring nodig hebben om zijn afhankelijkheid van de gebruikelijke vorm van perceptie te verliezen. De gedachte is dat pas als de ‘gebruikelijke manier’ van waarnemen overstegen is, de toeschouwer in staat is esthetisch waar te nemen (Kester 2004, 26/27). Maar waarom is het nodig om de gebruikelijke manieren van ervaren los te laten, om esthetisch te kunnen waarnemen? Wat is er -volgens de avant-garde- mis met onze gebruikelijke communicatiesystemen en perceptie? Kester stelt dat de mens voortdurend zijn ervaringen probeert in te kaderen in representatieve systemen. Om met anderen te kunnen communiceren hebben we een gemeenschappelijke taal nodig. Zelfs onze visuele systemen zijn gebonden aan een bepaalde taal waarmee we de codes van visuele communicatie (bijv. foto’s, films, schilderijen, verkeersborden) kunnen interpreteren. Volgens de avant garde zijn deze systemen nodig maar ook *gevaarlijk*, omdat ze ons laten denken dat de wereld te vangen is in ordelijke systemen. Dat geeft ons een gevoel van macht, aangezien *wij* deze systemen blijkbaar kunnen handhaven en bedenken. De functie van kunst, volgens de avant-garde, is om ons eraan te herinneren dat het ordenen van de wereld, het denken dat we het onder controle hebben, een illusie is. Kunst moet laten zien dat onze perceptie relatief is; dat onze identiteit - net zoals deze systemen - veranderlijk en instabiel is. Kester schrijft de avant garde kunst daarmee een didactische functie toe. Kunst is erop uit de toeschouwers iets te leren, om hen gevoeliger te maken voor de chaotische wereld, de wereld zoals deze werkelijk is.

de paradox van de avant-garde en de drijfveren van community theatre

De vermeende didactische functie van avant garde bevat echter een contradictie. Er zijn namelijk maar weinig mensen die de avant garde kunst begrijpen. En nog vreemder is dat deze kunst die bijna niemand begrijpt hoger wordt gewaardeerd door de (kunst)kenners, waardoor het onbegrijpelijke een vormkwestie wordt, en niet langer een inhoudelijke. Echter, binnen dat kleine groepje van kenners wordt het wél begrepen. Met andere woorden; avant garde kunst is alleen begrijpelijk (en bedoeld?) voor een klein groepje mensen die het

3 Kester, G.H. *Conversation Pieces: community + communication in modern art*. Berkeley: University of California Press, 2004

4 Hillaert, 89

bestuderen. Pioniers van community art in Nederland zoals Stut Theater of het Rotterdams Wijktheater lijken zich voor een deel te hebben ontwikkeld als protest tegen deze ontoegankelijkheid. Veel community theatre lijkt een voortvloeiende te zijn van het vormingstheater of politiek theater dat eind jaren '60 ontstond en zich afzette tegen het bestaande theaterbestel en de traditionele manier van theatermaken. De doelstelling van het vormingstheater was een nauwe samenwerking met het publiek. Maar die doelstelling verdween langzamerhand naar de achtergrond omdat 'de artistieke ontwikkeling van dit soort theater voor de subsidieverleners zwaarder begon te wegen dan de kwaliteit van of de relatie met het publiek', schrijven Ad van den Kieboom en Agnes Smit in *Het Rotterdams Wijktheater: Theater voor en door buurtbewoners*.⁵ 'Er trad een verzadiging op in de motivatie om het theater te hanteren als direct politiek instrument, een verzadiging die parallel liep met de veranderende betrokkenheid bij maatschappelijke gebeurtenissen.' Wat er precies voor zorgde dat het vormingstheater zich na de jaren zeventig is gaan verwijderen van de gemeenschap, en dus geen vormingstheater meer was, is niet eenduidig te beantwoorden. Maar Stut Theater, dat in 1977 door Jos Bours (toen afgestudeerd aan de opleiding Theaterwetenschap en werkzaam als dramaturg) en Marlies Hautvast (toen een dramadocent) is opgericht, lijkt te zijn ontstaan uit dezelfde onvrede of falen van maatschappelijke betrokkenheid van het politieke- en vormingstheater. Kunst stond te ver weg van het *gewone* of het *echte* leven. "Het echte leven is [...] alleen interessant als het wordt vervormd tot echte kunst. Uit de bron die het echte leven is, putten kunstenaars geen water, maar wijn." schrijft Bours in zijn boek *Een Onuitputtelijke bron*.⁶

Onderzoeker Sandra Trienekens schrijft in haar onderzoek *Kunst en sociaal engagement*, dat 'in de jaren tachtig het engagement in Nederland wat naar de achtergrond verdwijnt, al blijven wijkinitiatieven [zoals Stut Theater] bestaan en zijn de *embedded* kunstenaars nooit geheel verdwenen uit de buurten waar ze met bewoners werken. Toch staan de jaren tachtig over het algemeen in het teken van de kunst om de kunst'.⁷ 'De jaren tachtig werden gekenmerkt door tanend idealisme en opkomend individualisme; het postmodernisme vierde hoogtij. Dat was terug te zien in het theater en natuurlijk was dat niet ieders smaak.' schrijft theatercriticus Daphne Richter in haar artikel "Beschouw het theater als de hartslag van de tijd".⁸

5 Kieboom, A. Van den en Agnes Smit. *Het Rotterdams Wijktheater: Theater voor en door buurtbewoners*. Breda: Uitgeverij de Geus, [datum onbekend], 15

6 Bours, Jos. *Een onuitputtelijke bron: hoe een toneelschrijver inspiratie zocht en vond ik de volkswijken van Utrecht*. Utrecht: Stut Theater, [datum onbekend], 9

7 Trienekens, Sandra. *Kunst en sociaal engagement: een analyse van de relatie tussen kunst, de wijk en de gemeenschap*. Cultuurnetwerk Nederland, Utrecht: 2006. 17

8 Richter, Daphne. "Beschouw het theater als hartslag van de tijd". *Theatermaker*. (maart 2010): 42

Community art?

En nu is 'community art' (waarbinnen community theatre valt) een steeds groter wordende stroming. En deze is al lang niet meer alleen maar een vertakking van het vormingstheater. Trienekens schrijft dat er in de jaren negentig een nieuwe stroming kunstenaars is opgestaan die kunst zag als een vorm van ontmoeting. Ze organiseerden bijvoorbeeld diners en happenings. Het ging niet om de vorm, maar om de formaliteit. Een ritueel van elkaar ontmoeten en samen te zijn. Trienekens haalt de Franse kunstcriticus Bourriaud aan die 'met de term *esthétique relationnelle* een specifieke ontwikkeling met veel sociaal experiment in de kunst van de jaren negentig' onderscheidt. Trienekens: 'Hij rekent daartoe een 'set van kunstpraktijken die als theoretisch en praktisch uitgangspunt het geheel aan menselijke relaties en hun sociale context nemen, in plaats van een onafhankelijke en private (symbolische) ruimte. [...] De relationele praktijken die Bourriaud beschrijft zijn volgens hem een reactie op de 'postmoderne conditie'. [...] De menselijke relaties zijn niet meer direct, maar worden gesymboliseerd door producten en bewegwijzerd door logo's in een *spektakelsamenleving*.' (Trienekens 2006, 17)

Rond de milleniumwisseling wordt het engagement zwaarder. Het gaat niet meer alleen om de liefde en plezier van het samen zijn, maar over onderwerpen zoals etniciteit en identiteit. Trienekens noemt da het 'kritisch pessimisme'⁹, dat onder andere een reactie is op de verrechtsing van Europa (ibid., 21). Het kritisch pessimisme 'lijkt zich te vertalen in een lokale betrokkenheid, maar wel een wezenlijk andere betrokkenheid dan die van nieuw rechts' (ibid.)

Community art is nu een paraplueterm die nog geen afgebakende definitie kent en bestaat uit verschillende initiatieven die om verschillende beweegredenen zijn ontstaan. Volgens Trienekens moeten we niet willen categoriseren. Het enige wat gezegd kan worden is dat er een grote overeenkomstigheid in intenties is, die leiden tot een enorme veelvormigheid in de uitvoering (Trienekens 2006, 23). Eugène van Erven geeft aan dat community art een wijze van kunst maken is "waarbij professionele kunstenaars min of meer intensief samenwerken met mensen die normaliter niet actief met kunst en cultuur in aanraking komen"¹⁰. Volgens hem gaan onder deze ruime omschrijving "tal van praktijken, methodes en opvattingen schuil."¹¹

Maar opnieuw duiken die artistieke waardecriteria op, en is er een soort strijd binnen de kritiek die te maken heeft met in hoeverre een project welzijn is of kunst? Dat komt waarschijnlijk door de negatieve associaties met het verleden (kunst versus welzijn), de negatieve beeldvorming over het vormingstheater, en doordat 'een deel van de huidige

9 de term leidt ze af van Lieven De Cauter die deze introduceert in haar tekst *Voorbij het verdriet van de tijdsgeest: Kritisch pessimisme versus lokale paniek*. (2003)

10 Erven, Eugène van. "Op zoek naar de kern" Boekman 82: Community art. (2010): 8

11 Van Erven, 8

geëngageerde kunstpraktijk is gecoöpteerd door verschillende beleidsagenda's'. (Trienekens 2006, 24)

De discussie met betrekking tot 'artistieke criteria' in community art heeft met name te maken met de autonomie van de theatermaker en met de mate van participatie van de gemeenschap: in hoeverre heeft de theatermaker zijn autonomie behouden of heeft hij deze losgelaten om plaats te maken voor de verbeelding van de mensen waarmee hij werkt? En wanneer hij dat gedaan heeft: wiens kunstwerk is het dan? Of is het überhaupt nog kunst als de kunstenaars niet autonoom te werk gaat? En kan het nog (eerlijk) beoordeeld worden aan de hand van huidige artistieke criteria? Deze dilemma's met betrekking tot participatie, betrokkenheid en artistiek eigenaarschap onderscheiden community theater echter wél, in grofweg twee verschillende vormen: (1) theater waarbij bewoners nauw betrokken zijn bij de productie en het proces (en vaak zelf hun verhalen spelen) en (2) theater waarbij het idee van de kunstenaar als uitgangspunt dient (en vaak professionele acteurs de verhalen uit de buurt vertegenwoordigen). Eugène van Erven schrijft: "Het brede spectrum van community art in Nederland wordt aan de ene kant begrensd door 'softcore' projecten, waarin het concept van de kunstenaar het centrale uitgangspunt is. Aan het andere uiteinde bevinden zich 'hardcore' projecten, waarin deelnemers degenen zijn die het project aansturen. Tussen die twee uitersten verschuift de mate van mede-eigenaarschap en actieve participatie van laag naar hoog."¹²

Hoe kan community art zich 'artistiek' ontwikkelen en toch dicht bij de gemeenschap blijven? Kan iets kunst zijn zonder te verontrusten, te verwarren, te abstraheren of zich af te zonderen van de gemeenschap? Kester vraagt zich af of het mogelijk is ons een kunstwerk voor te stellen dat de mogelijkheid heeft om conventionele systemen uit te dagen (zoals dat in de avant garde het geval is) *zonder* zijn toeschouwers te verdelen in kenners en leken (Kester 2004, 21), en zonder zijn connectie met de gemeenschap te verliezen? Zijn antwoord daarop is: *dialogical art*. Dit model is gebaseerd op Kantiaanse esthetiek. Daarom is het van belang uit te leggen wat volgens Kester ons begrip van esthetica en kunst is en welke revolutie deze heeft doorgemaakt, voordat Kesters *dialogical art* uitgelegd kan worden.

Esthetica: de moderne belofte

De betekenis van esthetica zoals wij die nu kennen is volgens Grant Kester ontstaan in de zeventiende- en achttiende eeuw, toen de lang gevestigde vormen van macht (gebaseerd op het goddelijke recht) uitgedaagd werden door de opkomst van het secularisme en een ambitieuze handelsklasse. De esthetische perceptie bood toen een nieuw soort sociale cohesie, die is gebaseerd op mentale processen waarmee we de wereld ervaren en niet op de wereldvisie van een godsdienst of koning. Voor Immanuel Kant representeerden deze esthetische processen de fundamentele voorwaarde voor menselijke kennis. Het gevoel van plezier dat we krijgen van esthetische ervaringen is voor Kant een teken van de

12 Van Erven,10

onderliggende harmonie tussen het individu en de 'universele stem' van de mensheid. De 'universele stem' is een bron van menselijke kennis die niet is gebaseerd op ervaring (empirisme), en niet op ratio (rationalisme), maar op een soort gemeenschappelijke 'geest' (*Gemeinsinn*) die mensen aan elkaar en aan de natuur verbindt. Door middel van esthetische ervaringen zullen we in staat zijn de *Gemeinsinn* te doen ontwaken. Wanneer we leren luisteren naar deze collectieve geest zullen we in staat zijn de wereld te bekijken vanaf een objectieve afstand, en niet vanuit eigenbelang. Wilden we echter in staat zijn op deze manier te ervaren, dan moesten we bevrijd worden van de machtsstrijd en het hiërarchisch systeem waar de West-Europese civilisatie op gebouwd is. De mens is niet in staat om die 'universele stem' te horen wanneer hij bezig is met overleven (en dus met eigenbelang). Er moest een gelijkheid ontstaan waarbij iedereen zich kan richten op die collectieve geest. Dat werd een belofte die de esthetica waar moest gaan maken. Kant had goede voornemens, maar de sociale en politieke gelijkheid die nodig is om deze *Gemeinsinn* te bereiken was er nog lang niet, en is tot de dag van vandaag nog geen werkelijkheid geworden.

Een manier om toch een klein beetje te proeven van die ideale toekomst in het hier en nu, is volgens Kant door middel van kunstwerken. Die zouden voor ons een tipje van de sluier kunnen oplichten over een ideale samenleving waarin we open zijn voor 'de ander' en de ander niet ervaren als een bedreiging voor onze subjectieve identiteit. Met andere woorden; esthetische ervaringen bereiden ons voor op een ideale samenleving (Kester 2004, 29). Echter, alleen een kleine groep mensen kon zich 'de luxe' (want dat werd het) veroorloven hoogwaardige kunst te ervaren en te snappen. Verlichting-denkers gingen er vanuit dat alleen een 'handjevol mannen met een goede smaak' getalenteerd genoeg waren om de *desinteresse* te ontwikkelen die nodig is om een ware esthetische ervaring te krijgen.¹³ Kant geloofde wel dat dit handjevol mannen zou kunnen uitgroeien tot veel meer mensen in de toekomst, maar tot die tijd zouden zij de uitzonderlijke experts zijn die wisten wat 'goede kunst' en 'goede smaak' was.

het falen van de moderne belofte

De utopische gedachte over de kunstenaar en esthetica wordt niet veel later verstoord door toenemende, dominante marktsystemen. De industrialisatie en massaproductie ontwikkelt zijn eigen karakteriserende culturele vormen (reclame, kitsch, massa productie). Het gaat de verkeerde kant op; in plaats van dat we steeds minder narcistisch en egoïstisch worden, worden we het steeds meer (ibid.). Kunstenaars voelen zich plotseling beschermers van de esthetische ervaring. Kester stelt dat de relatie (en spanning) tussen kunst, reclame en propaganda vanaf deze tijd een centrale rol speelt in de moderne kunsttheorie. Kunst moest zich niet alleen beschermen, maar ook onderscheiden van verderfelijke andere culturele vormen en objecten. Kunstenaars hielden zich steeds meer bezig met het definiëren en afbakenen van de kunstzinnige vorm.

¹³ Ibidem. Deze desinteresse is nodig om over je eigenbelang heen te komen. Alleen wanneer dat het geval is, wanneer onze individuele verlangens en interesses wegvallen, kunnen we ons overgeven aan 'het groter goed' en voelen dat we een onderdeel zijn van een collectieve geest.

Avant garde kunstenaars in de negentiende eeuw waren van mening dat de Westerse samenleving de wereld op een zeer gevaarlijke manier was gaan 'objectiveren'. Deze 'objectivering' kwam onder andere door de groeiende, winstgerichte logica van de economische markt. Men raakte hierdoor beïnvloedt en waardeerde de wereld, en de mensen in die wereld, niet vanwege hun 'intrinsieke' waarde, maar vanwege hun 'instrumentele' waarde. Men focuste nog meer op eigenbelang. De gedachte was dat alles en iedereen productief moet zijn, want alleen dan ben je 'nuttig'. Avant garde kunstenaars wilden hun toeschouwers daarom uit dit gedachtepatroon halen en ze openen voor de 'natuurlijke wereld' waar zij als kunstenaars (blijkbaar vanzelfsprekend) deel van uitmaakten (Kester 2004, 27). Dat deden ze door de toeschouwer te shockeren. Een mogelijke reden waarom ze dit als een oplossing zagen, is volgens Kester omdat de markt erop gericht is mensen tevreden te stellen, te vermaken. Kunst zich daarom onderscheiden van de manipulerende economische markt door juist *niet* te vermaken. Kunst kreeg een emancipatorische functie, die bijna altijd werd gepresenteerd als het tegenovergestelde van een kwaadwillige 'andere' vorm van cultuur zoals kitsch of massacultuur, die de kunst (en de mens) altijd zou proberen te vernietigen.

Deze ontwikkelingen resulteerden in de 'kunst om de kunst' ethos ('art for art's sake') die de 'moreel pure', non-geïnstrumentaliseerde vorm van cultuur beloofde. In deze periode, stelt Kester, zou de status van communicatie in de kunst, en de esthetica, veranderen. De weerstand tegen betekenis ('semantisch verzet') werd een doel op zich, en één van de belangrijkste eigenschappen van de avant-garde kunst.

van autonomie naar dialoog

Dat deze avant-garde gedachte nog steeds heerst in de huidige kunstopvatting, merkte ik door mijn moeite community art te beoordelen aan de hand van huidige artistieke criteria. Community art is namelijk over het algemeen wél toegankelijk, laagdrempelig, begripvol, houdt rekening met de verschillen tussen de mensen en neemt juist dat gegeven als uitgangspunt. Het is zelfs soms (en in het geval van Stut vaak) troostend. Erwin Jans haalt in zijn artikel 'Hoeveel Openbaarheid Verdraagt de Kunst?' de Amerikaanse kunsthistorica Wendy Steiner aan. Zij voorspelt het einde van de autonome kunst: 'Zo was [...] de twintigste eeuw de eeuw van de 'autonome' kunst die ze 'subliem' noemt. De eenentwintigste eeuw daarentegen wordt voor haar de eeuw van de 'heteronome' kunst die ze associeert met 'het schone'. In haar visie staat het sublieme voor verscheurende, verontrustende en vervreemdende kunst die geen erkenning wil van een bepaald publiek of gemeenschap, terwijl het schone staat voor communicatie, troost, openheid en dialoog met het publiek.'¹⁴ Community art gaat niet altijd, maar wel vaak gepaard met een 'nieuwe' ideologie waarbij de kunstenaar zichzelf van zijn autonome troon stoot om een stem te geven aan een

¹⁴ Jans, Erwin. "Hoeveel openbaarheid verdraagt de kunst?" S(O)AP: spanningsvelden in de sociaal-artistieke praktijk. Red. Jana Karremans. Brussel: Drukkerij EPO, 2009. 221

gemeenschap die niet gehoord wordt. Dat zorgt voor een nieuwe manier van kunst maken en ervaren.

Het verschil tussen Kester's *dialogical art*, waarbinnen sommige vormen van community art goed passen, en de avant-garde is het feit dat de avant garde de toeschouwers wilde 'leren' door ze te shockeren, terwijl Kester's dialogical art de deelnemers wil leren door in gesprek te gaan waarbij een esthetische ervaring ontstaat *door middel van een dialoog*. In een brief aan Eugène van Erven schrijft Kester in oktober 2008: "Mijn stelling is dat collectief tot stand gebrachte kunst – kunst waarin mensen nauw samenwerken – wel degelijk ook nieuwe inzichten kan veroorzaken en subjectiviteit kan veranderen, niet zozeer door de presentatie van een speculatieve gebeurtenis (een beeld, een show, een installatie, of object dat van tevoren bedacht en gemaakt is en vervolgens voor een kijker of een publiek geplaatst wordt), *maar door de sensuele en verbale uitwisselingen die plaatsvinden tijdens het proces van kunstzinnig samenwerken.*"

Zijn stelling heeft veel gevolgen voor het beoordelen van dialogical art, en maakt radicale verschillen tussen de avant-garde en *dialogical art* praktijk. De *dialogical art* - kunstenaar heeft de taak om de juiste context te scheppen waarbinnen een esthetische dialoog kan ontstaan. Terwijl de autonomie in de avant-garde kunst van essentieel belang is voor de esthetische ervaring, is in dialogical art de kunstenaar eerder een "context-provider" dan een "content-provider", stelt Kester.

Maar wat maakt een dialoog tot een esthetisch dialoog? Welke context en voorwaarden moeten er geschept worden door de kunstenaar? Wanneer we dat weten, en we daarmee de rol van de kunstenaar duidelijker afgebakend hebben, kunnen we wellicht ook wat meer zeggen over de kwaliteit van het werk dat hij/zij geïnitieerd en begeleid heeft.

- Dialogische esthetiek

Dialogical aesthetics houdt in dat de esthetische ervaring gelokaliseerd wordt in de communicatie die plaatsvindt tijdens het kijken of maken van het (kunst)werk en niet in het kunstobject zelf. Om dat te kunnen doen moeten er volgens Kester twee verschuivingen in het denken plaatsvinden: Ten eerste hebben we een genuanceerder begrip van 'een communicatieve ervaring' nodig (hier kom ik later op terug), en ten tweede moet het kunstobject los worden gezien van de esthetische ervaring. Dat wil zeggen dat esthetische ervaring niet gebonden is aan een object of een vorm. Kester begint zijn uitleg van dialogische esthetiek aan de hand van een aantal voorbeelden. Stephen Willat, Jay Koh, en de Wochenklausur zien hun artistieke werk als een communicatieve uitwisseling. Deze drie voorbeelden representeren de drie kernaspecten van *dialogical aesthetics*, die Kester later met behulp van Jürgen Habermas en Mary Field Belenky theoretisch onderbouwt.

Stephen Willat en 'the question'

Stephen Willat gaat te werk gaat met wat hij noemt een 'socially interactive concept' (Kester 2004, 91), waarbij hij de deelnemers helpt om - door middel van *een vraag* ('the question') - een afstandelijke, reflectieve blik te ontwikkelen op hun dagelijkse leven. Doordat de deelnemers hun leven beschrijven aan een ander, ontwikkelen ze een systematisch verhaal in hun hoofd waarbij ze zich verplaatsen in de persoon tegen wie ze het vertellen. Daarmee creëren ze een afstand tot hun eigen leven ('de-familiarization'), en zien het 'door andermans ogen'. Stut Theater gaat op een soortgelijke manier te werk. Zij nemen als eerste diepte-interviews af met mensen uit de wijk waar ze mee gaan werken. Doordat ze open en brede vragen stellen over hoe de mensen in de wijk leven, komen ze achter veel informatie over het beeld van de wijk en hoe de bewoners dat beeld ervaren. Tijdens deze interviews is ook de positie van de theatermakers van belang. Anouk de Bruijn, een jonge theatermaakster die onder de paraplu van Stut artistiek verantwoordelijk was voor het project in Cuijk, vertelt dat men aan haar hun verhalen toevertrouwt juist omdat ze een theatermaker is en niet een sociaal werker of een ambtenaar. Stuts volgende belangrijke stap met betrekking tot de 'de-familiarization' zijn de improvisatie-opdrachten die ze met de deelnemers doen waarbij de deelnemers hun eigen situatie naspelen met wisselende rolverdeling. Zo kan 'een dochter' bijvoorbeeld in een improvisatie-scène haar moeder naspelen en 'de moeder' haar dochter. Of twee vriendinnen spelen moeder en dochter. Op die manier zien ze zichzelf in de ogen van de ander, en moeten ze zich tegelijkertijd inleven in die ander door zelf diegene in een scène 'te zijn'. Uit Stuts ervaringen blijkt dat door het naspelen (zogenaamd je moeder *zijn*), en niet alleen vertellen (*over* je moeder) mensen tot nieuwe inzichten komen. In hun *Community Theatre Methodiek* schrijven Jos Bours en Marlies Hautvast: 'Door het spel [van de dochter] krijgen wij een heel helder -zij het onvermijdelijk gekleurd- beeld van haar

moeder. [...] Zo geeft dit simpele spel een overvloed aan beelden en inzichten en stof tot verdieping. Tegelijkertijd blijft het bij hun eigen leven. [...] In een kort tijdsbestek krijgen we zo inzicht in hoe de meisjes omgaan met een aantal dilemma's in hun leven.¹⁵

Jay Koh en 'the art of listening'

Het werk van Jay Koh concentreert zich op het *luisteren* ('the art of listening'). Koh stelt dat men in de Westerse samenleving vergeten is naar elkaar te luisteren. Onze eerste reactie is om te gaan praten, we zijn erg amicaal. Hij is vooral scherp als het gaat om het werk van Westerse kunstenaars in een ander, niet-Westers, land. Westerse kunstenaars gaan veel te snel over op actie, en ze nemen te snel aan te weten hoe 'de ander' in elkaar zit. Ook wordt er niet gelet op het belang van de lokale historie, cultuur en kunst.¹⁶ Koh's gedachtegoed gaat vooral over de positie die de sprekers hebben ten opzichte van elkaar; wie heeft de dominante positie en waarom? Het is belangrijk om een zo gelijkwaardig mogelijk dialoog te voeren. Dat kan pas wanneer alle partijen zo veel mogelijk rekening houden met elkaars achtergrond en kenmerken. Voor Stut is dat van belang wanneer ze werken met mensen met verschillende culturele achtergronden. De Nederlandse of westerse theatrale manier van communiceren is niet altijd de juiste om tot een gelijkwaardig gesprek te komen met, bijvoorbeeld een Turkse man, of een Marokkaanse vrouw. Stut heeft maar één regisseur in dienst die een andere culturele achtergrond heeft, de Turkse Güner Güven. Verder zullen ze altijd moeten zoeken naar een gemeenschappelijke taal met de deelnemers en goed moeten luisteren naar hun codes en conventies om tot een gelijkwaardig niveau te kunnen komen. De Stut productie *Familie a la Turca* werd door Güven geregisseerd. Zijn ervaringen tonen aan dat in sommige gevallen zelfs de meest basale theatrale codes al het verschil in communicatie tussen culturen – of generaties - naar boven kunnen halen; 'Ik had er moeite mee om tegen een oudere Turkse man regie-aanwijzingen te geven. Ik, als een jongere man, mag hem niet commanderen.' vertelt Güven. Güvens opmerking sluit naadloos aan bij Koh's bewering dat luisteren niet alleen te maken heeft met het letterlijke luisteren, maar met het aanvoelen hoe de ander communiceert en toch proberen zo gelijkwaardig mogelijk in dialoog te gaan.

De Wochenklausur en 'ruimtes creëren'

De *Wochenklausur* is een Oostenrijks kunstenaarscollectief dat vooral werkt met *ruimtes creëren* waarin ze deelnemers van verschillende achtergronden en functies bij elkaar zetten om met elkaar te praten over een maatschappelijk, politiek of sociaal probleem dat op dat moment in de levens van die mensen speelt. Hun taak als kunstenaars is dan om een creatieve ruimte te creëren waarin mensen zich vrij genoeg voelen om op een onbevooroordeelde manier met elkaar te kunnen praten. Ze doen dan hun dagelijkse of

15 Bours, Jos en Marlies Hautvast. *Community Theatre Methodiek: een praktische handleiding*. Utrecht: Stut Theater, [2006?], 55

16 Ook vindt Koh dat Westerse kunstenaars voorzichtig moeten omgaan met hun dominante positie ten opzichte van de zogenaamde 'onderontwikkelde' landen.

professionele jas uit en praten met elkaar als individuen, en niet als vertegenwoordigers van een bepaalde partij. Zoiets soortgelijks is aan de hand wanneer Stut hun deelnemers naar het theater of repetitieruimte vraagt te komen. Deze ruimte fungeert dan als een geïsoleerde plek waar de buitenwereld even niet bestaat en ze met elkaar in dialoog zijn op grond van wederzijdse interesse. Je kunt dan zijn wie je wilt zijn, en niet de gene die de buitenwereld van je verlangt te zijn. Voor de toeschouwers werkt dat zo in het theater. Het theater kan een bijzondere functie in de samenleving vervullen. De theatrale ruimte is een ruimte tussen feit en fictie. Theater heeft een status van 'onwerkelijkheid', waarin dingen kunnen worden gedaan en gezegd die in het dagelijkse leven niet mogen, of teveel gevolgen zouden hebben. Het is daarom in deze ruimte dat we even 'vrij' en open naar elkaar toe kunnen zijn. In het theater kunnen dialogen plaatsvinden die in het dagelijks leven nooit zouden hebben plaatsgevonden, maar die wel aan de hand zijn. Mensen die normaal gesproken nooit op elkaar zouden afstappen, omdat ze zich in andere leefwerelden bevinden, krijgen dan de mogelijkheid met elkaar te praten, elkaars ervaringen uit te wisselen en van elkaar te leren.

Aan de hand van de bovenste drie voorbeelden zijn de belangrijkste kenmerken van een esthetisch dialoog samengevat; de taak van de kunstenaar is het scheppen van een ruimte waarin een open dialoog kan plaatsvinden, daarbij is het van belang dat er op een gelijkwaardige manier wordt gesproken, en doordat de deelnemers hun verhaal aan de kunstenaar vertellen krijgen ze een reflectieve blik op hun eigen situatie. Maar dat is niet alles. Niet iedere dialoog is namelijk een esthetische dialoog.

Esthetische dialoog?

Wanneer krijgt een dialoog esthetisch kenmerken? 'Kant contends that in aesthetic experience *our cognitive powers are in free play.*' stelt Kester (Kester 2004, 107). Esthetische kennis wordt geproduceerd aan twee kanten: aan de kant van het subject en de kant van het object. Als toeschouwers (het subject) ervaren we 'de universaliteit' van menselijke kennis door ons eigenbelang los te laten. Dat betekent dat we ons niet langer verhouden tot het object met de vraag: 'wat doet dit object voor mij?' Aan de kant van het object betekent het dat we het los zien van zijn directe functionaliteit als dat object en het zien als een representatie (*Darstellung*) (ibid., 108). Het object is een representatie van iets, en dat is zijn enige functie. In deze definitie werkt het esthetisch object dus als een soort katalysator, die een esthetische ervaring 'triggert'. Kester stelt dat Kants definitie van esthetica een belangrijke belofte bevat; het gaat ervan uit dat het individu de mogelijkheid heeft om opener en ontvankelijker te zijn naar de wereld, om deze niet alleen te zien als een bron van exploitatie, maar als een bron van mogelijkheden voor experiment en (zelf)transformatie. Deze belofte kan echter alleen worden vervuld wanneer het esthetisch object wordt beroofd van zijn eigenheid, zijn karakteristieke kenmerken en zijn mogelijkheid om als het ware 'terug te spreken'.

Voor dialogische esthetiek moet deze relatie tussen subject en object anders benaderd worden. Is het mogelijk om de esthetische houding -zoals Kant die beschrijft- aan te nemen

in onze relatie tot mensen in plaats van representaties/objecten? (ibid.) Is het mogelijk om die openheid (die de esthetica teweegbrengt) naar een ander persoon te ontwikkelen in plaats van naar een object? Wat gebeurt er wanneer we het object vervangen door een persoon die terug kan spreken? Een belangrijke bron die Kester gebruikt om dit te onderzoeken is het werk van de Duitse theoreticus Jürgen Habermas, die een onderscheid maakt tussen twee vormen van communicatie. (1) De 'discursieve' vorm van communicatie (waar materiële en sociale verschillen niet gelden en men met elkaar discussie voert op basis van 'goede argumentatie') en (2) instrumentele of hiërarchische vorm van communicatie (zoals in het geval van reclame, zakenonderhandelingen, religieuze ceremonies etc.) (Kester 2004, 109). Hoewel Habermas net zoals Kant erkent dat de mens over zijn eigenbelang heen kan stappen, zegt hij vervolgens dat ethiek en menselijke kennis *niet* universeel is, maar gebonden is aan sociale en materiële situaties. Het is dus van belang in welke context men spreekt, waar men vandaan komt, en wat de sociale verhoudingen tussen de sprekers zijn.

Wanneer men elkaars ideeën en opvattingen aan de ander wil uitleggen, wordt de spreker gedwongen deze te vertalen naar systematische taal, en zich dus in te leven in de luisteraar (zoals in het werk van Stephen Willat). Op die manier bekijken we ons eigen leven en opvattingen vanuit andermans perspectief en kunnen we kritischer worden ten opzichte van onze eigen denkwijze. We krijgen meer inzicht in onze eigen opvattingen en waarom we die hebben (ibid., 110). De zelfkritiek die daaruit voortkomt kan vervolgens weer leiden tot het inzicht dat onze identiteit en opvattingen onderhevig zijn aan 'creatieve transformatie' (ibid.). Het kan leiden tot het inzicht dat we in staat zijn, in bepaalde mate, te veranderen.

We kunnen twee belangrijke verschillen aanwijzen tussen Kant's esthetica en de dialogische esthetiek, die gebaseerd is op Habermas' concept. Dialogische esthetiek claimt niet (zoals Kant's esthetica dat wel doet) over een universele kennis te beschikken, maar is juist gebaseerd op de gedachte van 'local consensual knowledge' (ibid., 112) die alleen een tijdelijke oplossing of afspraak biedt die voortkomt uit collectieve interactie. De onderliggende gedachte hier is dat door middel van *dialogical art* de verschillen tussen mensen overbrugd kunnen worden zonder binnen een 'universeel kader' te werken of te claimen dat esthetiek een universele taal is. Het gemeenschappelijke kader wordt in dat geval veroorzaakt door de interactie zelf. Doordat we de verschillen tussen elkaar erkennen, zien we dat onze identiteit veranderlijk is. Er gebeurt eigenlijk het omgekeerde van wat Kant stelt: in plaats van dat we door middel van esthetische ervaringen de onderliggende universaliteit van het menselijke bestaan zien, zien we juist de afwezigheid van die universele kern. Kester gebruikt Jean Luc Nancy's theorie van "politics of community" om dit verder uit te leggen. Hij stelt: "community is produced through our recognition that we have no 'substantial identity' [...] this account [...] turns Kant's *sensus communis* 'inside out': instead of intuiting the existence of a common sense, we intuit a common *lack* of identity." (Kester 2004, 155)

Het tweede verschil heeft te maken met de - voor dialogische esthetiek - belangrijke relatie tussen identiteit en de discursieve ervaring: bij conventionele esthetische ervaringen is het subject bereid om in te gaan op de dialoog vanwege een individualistische en fysieke ervaring van plezier; ook vindt de dialoog plaats *na* het ervaren (en maken) van het kunstwerk. In dialogische esthetiek ontwikkelt de dialoog zich gedurende het maakproces en zien we de daar ontstane dialoog als het kunstwerk zelf (ibid., 112).

Kester is het echter niet op alle punten met Habermas eens. Zo zou de laatstgenoemde de mate van de obstakels om deel te kunnen nemen aan de 'public sphere' onderschatten. Deze worden gevormd door materiële en sociale machtsstructuren. Daarnaast erkent Habermas volgens Kester onvoldoende het belang van een non-rationele dialoog (bijvoorbeeld een emotionele of non-verbale). En verder is het nog maar de vraag wat een argument goed maakt? Naar aanleiding van wiens normen en waarden beoordelen we het argument? Wanneer weet je of er echt sprake is van een wederzijds begrip of dat iemand met een sterkere argumentatie de discussie 'gewonnen' heeft? Bestaat er een vorm van discursieve kennis die niet is gebaseerd op 'goede argumentatie' of op winnen en die rekening houdt met verschillende soorten mensen en de verschillende vormen van communicatie? (Ibid., 113)

Connected Knowing: de sleuteltheorie

Kester zoekt naar antwoorden op deze vragen in het onderzoek *Women's Ways of Knowing* (1986) van Mary Field Belenky. Volgens Belenky is het wel degelijk mogelijk om gelijkwaardig met elkaar in dialoog te gaan zonder deze te baseren op 'goede argumentatie'. We proberen ons dan zoveel mogelijk met de ander te identificeren om hun manier van denken te begrijpen. Dit heet 'Connected Knowing' en is een vorm van kennis die gebaseerd is op twee elementen: Ten eerste betekent het dat men de historie en achtergrond van de medespreker erkent en in het achterhoofd houdt tijdens de dialoog. Er wordt niet verwacht dat iedereen op dezelfde manier communiceert. De spreker houdt rekening met zijn/haar positie ten opzichte van zijn/haar medespreker, en met de specifieke sociale-, politieke- en culturele machtsverhoudingen binnen de gesprekssituatie en daarbuiten. Dat betekent dat iemand die geleerd heeft te spreken en rationeel te argumenteren anders communiceert dan iemand die dat niet heeft geleerd. Maar dat betekent *niet* (in tegenstelling tot wat Habermas beweert) dat de invalshoek van die gene minder waard is of dat de ander er niet iets van kan leren. Wel vergt het *een andere manier van luisteren*. Dat brengt me op het tweede kenmerk van 'connected knowing': de *empathische identificatie*. Dit soort identificatie houdt in dat we een gesprek niet in gaan met het doel onszelf te (re)presenteren door van tevoren gevormde oordelen en meningen, maar dat we in staat zijn ons te verplaatsen in de ander door empathie. Belenky gelooft dat we door middel van empathisch inzicht niet alleen kunnen leren ons eigenbelang te onderdrukken, maar we onze notie van 'onzelf' kunnen herdefiniëren doordat we door middel van empathisch inzicht de connectie tussen ons en de anderen leren kennen en aanvoelen (Kester 2004, 114). Voor *dialogical art* kan Belenky's

theorie van 'connected knowing' gezien worden als de sleuteltheorie om dialogische esthetiek te begrijpen.

de dialogical art-kunstenaar

De dialogical art-kunstenaars die Kester in zijn boek noemt bepalen (en beoordelen) hun kunstenaarschap aan de hand van hun vermogen begrip te bewerkstelligen tussen verschillende mensen en uitwisseling te bemiddelen, en aan de hand van hun talent om een voortdurend proces van empathisch inzicht én kritische analyse te behouden. Samenvattend kan dus gezegd worden dat de belangrijkste taak van de dialogical art-kunstenaar is; het scheppen van een creatieve ruimte waarbinnen de esthetische dialoog plaats kan vinden, en het luisteren naar de deelnemers waarbij de kunstenaar net zo open is voor hun ideeën en belevingswereld als andersom. Het is niet alleen de kunstenaar die de deelnemers iets te leren heeft, maar andersom ook. Binnen die ruimte waarin er gesproken wordt is er gelijkwaardigheid tussen sprekers, men kan zijn of haar dagelijkse jas met verantwoordelijkheden uit doen en op dat moment zijn wie hij/zij wil zijn, en niet een representant van een bepaalde partij. Door het vertellen van je eigen verhaal aan iemand anders ben je genoodzaakt het verhaal systematisch vorm te geven en je in te leven in de luisteraar, wat tot zelfreflectie kan leiden. Tegelijkertijd houdt de luisteraar rekening met de achtergrond en geschiedenis van de spreker en staat open voor nieuwe inzichten die hij naar aanleiding van het luisteren krijgt. Doordat we naar elkaar luisteren zien we dat identiteit niet universeel is, maar juist dat ieders identiteit onderhevig is aan bepaalde ervaringen, context en kennis. Zoals Nancy stelt; we voelen een verbondenheid met elkaar door ons gebrek aan vaste identiteit. Wanneer we tot dat besef komen zullen we opener staan voor andermans denkwijze en identiteit en zullen we kritischer naar onszelf toe zijn en opener naar de wereld. Dan krijgt een dialoog esthetische kwaliteiten en is dus kunst.

twee.

- Intermezzo: een nieuwe bril?

Wanneer we als kunstcritici kijken naar community art projecten met Kesters theorie in ons achterhoofd, wat zien we dan? Waar letten we op? Wat krijgt dan meer waarde en wat minder? Welke nieuwe artistieke waardecriteria ontwikkelen zich daaruit? Zoals in het voorgaande hoofdstuk al duidelijk wordt zijn dialogical art projecten gebaseerd op een onconventionele manier van kunst produceren: samenwerken in plaats van autonoom, in dialoog met de deelnemers in plaats van een (figuurlijke of letterlijke) monoloog van de kunstenaar. Ze zijn uit op *communicatie* tussen verschillende mensen in plaats van een esthetisch eindproduct dat in afzondering van de gemeenschap gemaakt is. Daarbij is het uitgangspunt altijd te zoeken naar een *gedeelde* verbeelding met de deelnemers in plaats van een geaccepteerde, vooraf geconstrueerde artistieke vorm. Kort door de bocht gezegd gaat het altijd om de communicatie tussen deelnemers en de kunstenaar, tussen de deelnemers onderling en tussen de deelnemers en het publiek. De kunstenaar is ten eerste bezig met het bewerkstelligen van, en het (kritisch) nadenken over deze communicatie.

Kesters 'dialogical art' biedt ons een nieuwe bril waarmee we naar community art projecten kunnen kijken. Het gaat om het beoordelen van de esthetische waarde van een communicatieproces. Die nieuwe bril zorgt voor een paradigmaverschuiving in het denken over kunst: de kunstzinnige ervaring zit in een dialoog, en niet in een eindproduct. Wanneer we naar een eindproduct zoals een theatervoorstelling kijken zijn de feiten hetzelfde: we zien een geënceneerde werkelijkheid op toneel. Maar dat wat eerst heel belangrijk was (zoals de vorm waarin het gegoten is, de autonomie en visie van de maker en de zelfkritiek van het medium) is nu minder belangrijk en wat eerst onbelangrijk leek (zoals de manier waarop het werk communiceert en met wie, en de sociaal-maatschappelijke vragen die uit die communicatie voortkomen) wordt nu heel belangrijk.

Het eindproduct en de buitenstaander

Twee problemen dienen zich in de praktijk aan wanneer we Kesters benadering gebruiken om nieuwe artistieke waardecriteria op te stellen voor community theatre: (1) de criticus blijft altijd een relatieve buitenstaander in die esthetische dialogen en (2) krijgt normaliter alleen het eindproduct van een samenwerking te zien, en dient daarop (en op wat voorkennis) te beoordelen. Vaak is dat eindproduct dan ook nog eens vormgegeven door de theatermaker, dus je zou vraagtekens kunnen zetten bij het gemeenschappelijke karakter ervan. Hoe kan je een eindproduct beoordelen op dialogische esthetiek? Hoe ga je om met de kloof tussen jou als criticus en de wijkbewoners? Is Kesters benadering wel geschikt voor het beoordelen van het eindproduct, het toonmoment? Eugène van Erven beschrijft de visie van Sonja Kuflinec en Jan Cohen-Cruz over de positie van de kunstcriticus in community art, die goed past binnen Kesters visie: "De geëngageerde criticus van community art [...] treedt idealiter reeds

tijdens het proces in dialoog met makers en andere betrokkenen, probeert de context te doorgronden en uit desnoods tijdens een artistiek proces kritiek. Hij is zich bewust van de eigen vooroordelen en intellectuele en maatschappelijke positie en is voldoende op de hoogte van de voornaamste discussie in het veld om tot een doordachte respons te komen.”¹⁷ Dat is inderdaad de ideale houding die de community art criticus zou moeten aannemen. Helaas laat de praktijk dat niet altijd toe. ‘De journalistieke praktijk heeft veel te verduren gehad en zal nog veel meer te verduren krijgen de komende jaren. Met name door de economische crisis en de opkomst van internet zien bedrijven geen noodzaak meer om in kranten te adverteren, waardoor de ruimte steeds kleiner wordt’, vertelt kunstcriticus Edo Dijksterhuis.¹⁸ Veel belangrijke bladen hebben zelfs hun volledige cultuurredactie moeten ontslaan. Deze praktijk stelt de criticus niet in staat ‘slow journalism’ te bedrijven en het proces op de voet te volgen. De kritiek moet snel en spannend zijn, want er moet geld verdiend worden. Gevolg is dat overgebleven cultuurjournalistiek meer reclame voor mainstream cultuur is, dan goed doordachte, verdiepende en tijdrovende kunstkritiek die een voortzetting van een dialoog is. Oplossingen moeten gezocht worden op het vluchtige *world wide web*, en in korte, bondige kwaliteitskritieken.

Het tweede probleem is de kloof tussen de criticus en de bewoners. Het eindproduct in community art heeft lang niet altijd als doel om de criticus (als kunstkenner) aan te spreken. Daardoor is er in community art dat dichtbij de gemeenschap staat vaak een kloof tussen de verbeeldingswereld (en smaak) van de criticus en de verbeeldingswereld (en stijl) van het artistieke product. Vaak zijn de eindproducten zoals die van Stut of het Rotterdams Wijktheater helemaal niet bedoeld om de middenklasse kunstkenner te plezieren, maar hebben als primair doel een interessant gesprek op gang te brengen tussen bewoners van een wijk, en om hén aan te spreken. Hoe kan de criticus die kloof overbruggen? Hoe kan de criticus deze kritische houding die Van Erven hierboven beschrijft aannemen wanneer hij alleen kijkt naar het eindproduct? Kan dat?

Een interessant voorbeeld van een jonge kunstcriticus die Kesters theorie wilde toepassen op een community art eindvoorstelling is die van Lorianne van Gelder in de *Theatermaker*. Van Gelder is naar de afsluitende locatietheatervoorstelling ‘Stek’ van het tweejarig project ‘De Verhalenkeuken’ van ‘t Vijfde Kwartier geweest. ‘t Vijfde Kwartier is een kunstenaarsinitiatief onder leiding van (de oorspronkelijk als beeldend kunstenaar opgeleide) Titia Bouwmeester die samen met een team van kunstenaars ruim twee jaar doorgebracht heeft in een volksbuurt (de Slachthuisbuurt) in Haarlem. Anders dan bij bijvoorbeeld Stut, werd de eindvoorstelling ‘Stek’ gemaakt en gespeeld door professionele acteurs en hanteerde de codes aan van de mainstream kunstkenner, wat ook de bedoeling van ‘t Vijfde Kwartier was. Zij wilden een ontmoeting bewerkstelligen tussen een mainstream kunstpubliek en de bewoners van ‘t Slachthuisbuurt. De verbeeldingswereld van de voorstelling stond dichtbij (want was vorm gegeven in) hetgeen de conventionele criticus

17 Van Erven 2010, 11

18 persoonlijk interview, voorjaar 2009

gewend was. Van Gelder schrijft na het zien van de eindvoorstelling STEK: “Wat is de waarde van de voorstelling voor de buitenstaander, de niet-buurtbewoner, als het niet alleen om het eindproduct [...] gaat? Als niet-buurtbewoner blijf je een outsider. Moet je Kesters benadering achterwege laten en toch alleen naar het eindproduct kijken? Dat werkt ook niet helemaal. Want hoewel de voorstellingen zelf een artistieke waarde hebben, kunnen ze ook niet worden losgezien van het gehele project. [...] het sociale programma is verweven met het artistieke. [...] Alleen al omdat je als toeschouwer deel uitmaakt van een publiek van bewoners en niet-bewoners en daarmee medewerker bent. Het is onlosmakelijk met elkaar verbonden.”¹⁹

Van Gelder maakt hier eerst een onderscheid tussen het maakproces (met alleen sociale kwaliteiten) en het eindproduct (met zijn artistieke kwaliteiten) en concludeert daarna dat ze onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden. Toch is het opvallend dat ze het sociale en het artistieke programma van de voorstelling los van elkaar ziet. Want, als we Kesters gedachtegang volgen, zouden we het sociale programma kunnen zien als een groot onderdeel van het artistieke programma. Het artistieke doel van een dialogical art kunstenaar is om een bepaalde communicatie te bewerkstelligen, en is dus ook een sociaal doel. De twee zijn niet alleen met elkaar vervlochten; het één ‘is’ het ander. Hoe beter de communicatie, de dialoog, is gelukt des te dialogisch-artistieker de voorstelling is. Het sociale is het artistieke en het artistieke is het sociale.

Van Gelder zou dus wel degelijk de eindvoorstelling ‘Stek’ kunnen beoordelen aan de hand van dialogische esthetiek. Alleen zou ze dan moeten inzien dan het ‘artistieke’ onderdeel is van de de dialogen en zou ze daaruit haar conclusies moeten trekken. In plaats van ‘Stek’ te prijzen vanwege de sublieme vormgeving, kan je je bijvoorbeeld afvragen in hoeverre de makers het voor elkaar hebben gekregen om ons (outsiders) een beter beeld te geven van de wijk en in hoeverre het is gelukt om ons kritische vragen te doen stellen bij het verschil tussen ‘ik’ en ‘de ander’. Maar ook kun je je afvragen waarvoor het eindproduct dient? Is de kloof tussen de twee werelden van de mainstream kunstkenner en bewoners van ‘t Slachthuisbuurt overbrugt? Zijn er kritische vragen gesteld bij dat verschil tussen ‘hen en ons’? Deze vragen laat ik hier onbeantwoord, omdat ik deze zal behandelen in mijn eigen case-study van *Weg van mijn Wijk*.

Wanneer de kloof tussen de wereld van de toeschouwers en die van de spelers (bewoners) overbrugd is, wanneer we op een gelijkwaardig niveau met elkaar kunnen communiceren, kan er empathische identificatie optreden, die kan leiden tot een beter begrip van elkaars belevingswereld. De empathische identificatie vindt volgens Kester plaats op drie gebieden: (1) tussen de deelnemers en de kunstenaar, (2) tussen de deelnemers onderling en (3) tussen de deelnemers en het publiek. Door middel van empathische identificatie kunnen dominante representaties van een bepaalde gemeenschap worden uitgedaagd of ontkracht. Een dialogical art-product kan een dieper, complexer beeld geven van een gemeenschap bij

¹⁹ Gelder, Lorianne, van. “Podium voor een pauperwijk” Theatermaker. (maart 2010): 46-47

een groter publiek (Kester 2004, 115). We kunnen ons bij het zien van de eindvoorstelling als buitenstaander dus afvragen: in hoeverre wordt mijn beeld van de gemeenschap genuanceerd, uitgedaagd, en in hoeverre wordt ik uitgedaagd om kritische vragen te stellen bij mijn eigen identiteit en identiteitsvorming? Is er gelijkwaardigheid tussen ons, zodat we op ooghoogte kunnen communiceren?

Als we Kesters benadering doorvoeren kunnen we concluderen dat, door naar de voorstelling te kijken, we deel uitmaken van een nieuw soort dialoog. Kester stelt inderdaad dat het niet gaat om het beoordelen van het eindproduct als esthetisch object, maar hij stelt *niet* dat er in het eindproduct geen esthetische dialogen aanwezig zijn. Als toeschouwer wordt je juist een deelnemer aan die dialogen, wie je ook bent en waar je ook vandaan komt, omdat de esthetiek van dialogische kunst in de communicatie zit, en niet in een eindproduct. De communicatie is nooit af en dus iedere keer als de voorstelling wordt opgevoerd vindt er opnieuw een dialoog plaats tussen de toeschouwers en het toneelstuk/de spelers. Wie er met wie in dialoog gaat bepaalt de aard van de communicatie. De kunstenaar moet zich niet alleen bewust zijn van de bewoners en deelnemers met wie hij een tijd lang intensief samenwerkt, hij moet zich ook bewust zijn van het publiek dat aangetrokken wordt en zich vervolgens afvragen wiens verbeeldingswereld hij wil aanpreken, en waarom? De criticus wordt, als toeschouwer, een onderdeel van de esthetische dialogen en is dan niet langer een 'objectieve' buitenstaander.

Je kunt je dus afvragen welke inzicht jij als toeschouwer/criticus hebt verworven door het kijken naar (of deelnemen aan) de voorstelling en in hoeverre de kunstenaar een juiste context heeft geschapen om die dialogen te bewerkstelligen. Deze inzichten zullen per persoon én per project verschillen, omdat het eindproduct de toeschouwer op een persoonlijk vlak aanspreekt en erg situatiegebonden is. Om de kloof te overbruggen tussen jou als criticus en de bewoners dien je je altijd te verhouden tot de mensen die in de voorstelling spelen en tot het publiek, en daarmee tot een bredere wereld dan waar je je normaliter toe verhield. Daarmee komt de ervaring tijdens het kijken naar een eindproduct in de buurt van de dialogisch-esthetische ervaring die Kester beschrijft.

De juiste vorm

Een manier om de artistieke vorm te beoordelen en tóch bij het doel van dialogical art te blijven geeft Wouter Hillaert in zijn eerder genoemde artikel. Hij stelt dat we socio-artistieke eindproducten kunnen beoordelen op de 'waardigheid van de deelnemers'. *Waardigheid* als artistiek criterium, als esthetisch criterium, zou zonder die paradigmaverschuiving, waar met name Kesters theorie een voedingsbodem voor is, niet esthetisch onderbouwd kunnen worden omdat 'waardigheid' hiervoor niet gezien werd als een artistiek (vorm)aspect. Wanneer de bewoners van een wijk niet waardig op het toneel staan (wanneer wij ze zielig vinden en op ze neer kijken) is de kunstenaar er niet in geslaagd de juiste *vorm* te vinden waarbinnen de mensen zichzelf kunnen presenteren. Hij stelt dat kunstenaars in het socio-artistieke veld vaak reiken naar teksttoneel, terwijl dat in sommige gevallen alleen de

gebreken van een speler benadrukt. In zo een geval zou dan een documentaire of fototentoonstelling een betere vorm kunnen zijn. De vorm moet niet een eigen 'artistieke' leven gaan leiden waarbinnen de bewoners zich maar moeten zien te redden. De gekozen vorm kan bijdragen (of afdoen) aan gelijkwaardigheid tussen de bewoners en de toeschouwers en kan empathische identificatie bewerkstelligen of ondermijnen.

In het volgende hoofdstuk zal ik met deze vragen in mijn achterhoofd, met deze nieuwe esthetische bril, een beschrijving geven van Stut's wijktheatervoorstelling *Weg van mijn Wijk*. Ik zal daarbij ingaan op de discussie die de voorstelling aankaart op maatschappelijk en sociaal niveau. Ik zal ingaan op de dominante representaties die de voorstelling wil ontkrachten, en op de dialogen die het tussen mij als toeschouwer en de bewoners van de wijk bewerkstelligt. Daarbij wordt de artistieke vorm die Anouk de Bruijn als theatermaker heeft gekozen om dit te bewerkstelligen, geëvalueerd.

- Case study: Weg van mijn Wijk

Mijn hele leven lang woon ik in deze wijk,
inhaleer ik deze lucht, en blaas ik die ook weer uit.
Sommige durven te zeggen: dat de lucht hier is vervuild,
door de mensen die hier wonen, door het kwaad wat hier schuilt.

Maar wat weten zij?
Zij weten van horen zeggen.
Zij willen dat jij je schaamt, en willen waarschijnlijk niet eens weten,
dat de Valuwe nog bestaat.

(Rap door Lodi Remmen uit: Weg van mijn Wijk)

Tijdens het kijken naar verschillende *hardcore* community art projecten zoals die van Stut Theater leerde ik de mensen op het 'podium' voor mijn gevoel beter begrijpen. Daarmee leerde ik mezelf en mijn eigen werkelijkheid beter kennen. Door inlevingsvermogen en welwillendheid om naar de anderen te luisteren, werd mijn persoonlijke ervaringswereld vergroot. Ik kon buiten mijn geleefde ervaringen denken. Ik leefde mee met de mensen die ik in mijn dagelijks leven niet op die manier zou ontmoeten. Ik verwierf inzichten die ik anders niet zou hebben verworven en dacht buiten mijn eigen denkkaders. Dat is een esthetische ervaring. Kesters benadering van esthetiek geeft mij de mogelijkheid naar deze voorstellingen te kijken met een artistieke bril die aan de voorstellingen recht doet. Ik kijk naar de dialogen, naar de communicatie, naar de kennismaking tussen mij en de spelers. Voordat ik in ga zoomen op de esthetische dialogen van drie scènes, beschrijf ik de context waarbinnen de voorstelling gemaakt is, Anouk de Bruijns vertrekpunt, en geef ik een beknopte beschrijving van dit theatrale evenement.

De buitenkant beelden (context)

De Valuwe - vijftig jaar geleden gebouwd als de eerste nieuwbouwijk van Cuijk, naar aanleiding van een grote toestroom gastarbeiders eind jaren zestig - is nu een woongebied met een slecht imago. Het stigma wordt onder andere veroorzaakt door veel kleine criminaliteit. Daarnaast wonen er relatief veel (veertig procent) allochtone Nederlanders met veel verschillende etnische achtergronden en heeft vijftig procent van de inwoners een laag inkomen. Dertig procent van de inwoners is niet actief op de arbeidsmarkt²⁰. Dit alles bij elkaar zorgt voor veel spanning tussen de bewoners onderling.

20 Zwart, Margreet. Onderzoek naar de bezoekers van de voorstelling 'Weg van mijn Wijk'. Utrecht: Stut Theater, 2009

Afgezien van de Valuwe is er de laatste jaren in de media en in de politiek onrust ontstaan rondom het immigratie- en integratiebeleid, dat voor extra spanning tussen mensen zorgt. Dat is een realiteit waartoe de mensen in de Valuwe en Anouk de Bruijn als theatermaker zich moeten verhouden. In de Nederlandse politiek ontstonden er bezwaren over het feit dat de integratie niet zou zijn gelukt. Een groot deel van de allochtonen Nederlanders dat hier al heel lang woont beheerst de Nederlandse taal niet voldoende. Het integratiebeleid moest aangescherpt worden en de Nederlandse grens én identiteit strenger bewaakt. Dit soort politieke spanningen worden sociale spanningen, of sociale spanningen worden politieke agendapunten. Hoe dan ook, sociale spanningen lijken zich het sterkst te manifesteren in zogenaamde “aandachtswijken”, waar ook de Valuwe toe behoort.

In opdracht van de gemeente Cuijk ontstond er een revitalisatie-plan voor de wijk. Het plan hield in dat vervallen woningen zouden worden gesloopt of opgeknapt en dat er geld gestoken zou worden in (culturele) activiteiten waarbij de bewoners betrokken zouden worden, zodat er een betere band tussen hen zou ontstaan. Stut Theater, die erom bekend staat te werken in dit soort wijken en met mensen in maatschappelijk kwetsbare posities, werd in het kader van deze laatste taak gevraagd om een toneelvoorstelling te maken met en voor bewoners uit de Valuwe. Stut accepteerde de opdracht op voorwaarde dat er vanuit de gemeente geen verdere inhoudelijke bemoeienis met het project zou komen. De jonge Stut-regisseur Anouk de Bruijn, die zelf in de Valuwe opgegroeid is, kreeg zodoende medio 2008 als missie om buitenkantbeelden van de wijk te ontcrachten door genuanceerde binnenkantbeelden te tonen. Daarnaast hoopte ze meer begrip te bewerkstelligen tussen bewoners van de Valuwe onderling en onder mensen van buiten de wijk.

Een vertrekpunt

Tijdens haar analyse van vijftig interviews die ze in het najaar van 2008 hield met verschillende bewoners, diende zich al snel het thema van ‘de buitenlanders’ of ‘zich buitenlander voelen’ aan. Daar moest iets mee gebeuren. Anouk zocht echter naar een invalshoek die verbindend zou werken in plaats van één die de verschillen tussen mensen juist benadrukt. Ze gaf de problematiek een positievere wending door het niet te hebben over ‘binnen- of buitenlanders’ maar over ‘je thuis te voelen’, ‘je thuis te missen’ of ‘je niet thuis te voelen’ in de Valuwe. Veel bewoners, ongeacht waar ze vandaan kwamen - Turkije of Friesland - hebben wel eens gevoeld hoe het is om ergens ‘nieuw’ te zijn, of dat nu in Cuijk is of ergens anders. Het thema ‘thuis’ werd de bindende factor en legde tegelijkertijd de vinger op de zere plek. Het was het startpunt voor een interessant dialoog. Door in te spelen op een gevoel dat we allemaal (her)kennen worden begrippen als ‘allochtoon’ of ‘autochtoon’ opeens relatief, en niet iets dat gekoppeld is aan iemands identiteit. Bewoners die in de eerste instantie elkaar niet eens aanspraken op straat, wiens belevingswerelden totaal uit elkaar lagen, hadden nu een gezamenlijk gevoel van nostalgie waarover ze op een gelijkwaardig niveau in gesprek konden gaan. Nostalgie is overigens ook heel toepasselijk, omdat de wijk

een revitalisatie ondergaat en oude dingen, gevoelens en herinneringen dus plaats moeten maken voor nieuwe.

Uiteindelijk besloten vijftien buurtbewoners mee te doen aan de locatietheater voorstelling, die op 24 juni 2009 in première ging. Vanaf de zomer van 2008 kwamen ze eens per week bij elkaar om elkaar te leren kennen, te repeteren, maar belangrijker nog; ze praatten met elkaar over de gebeurtenissen in de wijk, over de dilemma's die er leven en over de overeenkomsten, maar ook verschillen, tussen hen. Een belangrijk onderdeel van Stuts maakproces zijn de improvisatieopdrachten. Tijdens deze oefeningen daagt Anouk de deelnemers uit om conflicten uit te spreken en zich in te leven in de ander, zowel letterlijk (door wisselende rolverdeling), als figuurlijk (door naar elkaar te luisteren). Dat zorgt ervoor dat de problematiek niet alleen wordt benoemd, maar dat er ook iets mee gebeurt.

De te slopen portiek-flat werd een symbool voor de wijk; als je van buitenaf kijkt zie je een grijze flat, die er net zo uit ziet als zoveel van dat soort portiek-flats (en wijken) in Nederland. Maar als je naar binnen gaat, inzoomt, mensen leert kennen, zie je hoe kleurrijk en verschillend de huiskamers en de mensen daarin zijn. Maar tegelijkertijd zie je dat we allemaal dezelfde kern hebben. We zijn allemaal mensen met gevoelens van geluk en angst. Het voortdurende in- en uitzoomen tussen gelijkheid en verschil, tussen het collectief en individu, tussen binnen- en buitenkant beelden, en innerlijk en uiterlijk, vormde de centrale spanningsboog in de voorstelling *Weg van mijn wijk*.

Om hun doelen (binnenkantbeelden tonen en begrip bewerkstelligen) te bereiken is voor Stut de eindvoorstelling een heel belangrijk onderdeel van het dialogische proces. Daarin vindt de *herkenning* plaats tussen mensen. Herkenning is de ingang tot empathische identificatie. De drieëndertigjarige ervaring van Stut leert dan ook dat herkenning een belangrijk onderdeel is voor het creëren van een dialoog tussen verschillende mensen. Maar ook de manier waarop de dramatische structuur is opgebouwd (hoe de scènes elkaar aanvullen en opvolgen) draagt bij aan de esthetische dialogen, net zoals de waardigheid van de spelers en de gelijkwaardigheid tussen hen en ons. Nadat ik hieronder eerst een algemene beschrijving geef van de voorstelling, licht ik er drie dialogen uit voor nadere analyse.

'Weg van mijn Wijk' beknopt

De bezoekers worden verzocht te verzamelen in 't Kompas, een wijkwinkel in het centrum van de wijk. Binnen is het rumoerig, en onder het genot van een kopje koffie of thee en een koekje, leren de bezoekers elkaar kennen. Theatermaker en projectleider Anouk de Bruijn heet iedereen welkom en vertelt over de totstandkoming van de voorstelling, en over zichzelf. Wat volgt is een twee en een half uur durende theatervoorstelling bestaande uit tien scènes die worden gespeeld in verschillende woningen in en rondom een sloopflat aan het Valuweplein. Het wordt gespeeld door de bewoners uit de Valuwe zelf.

Verdeeld in twee groepen lopen de bezoekers achter een gids aan die hen begeleidt van de ene huiskamer naar de andere. Van de tachtigjarige Toon horen we hoe springlevend de

wijk vroeger was en hoe verloederd deze nu is. We maken kennis met één van de eerste gastarbeiders; de Spaanse Fito, die in de jaren zeventig vanwege zijn werk in de vleesfabriek *de Homburg* naar Cuijk verhuisde. Maar we leren ook een jonge generatie allochtone Nederlanders kennen, zoals de Marokkaanse jongens Karim en Redouan die het stereotype beeld van ‘de probleem-Marokkaan’ moeiteloos ontcrachten. Van de bemoeizuchtige buurvrouw Vera, die geen blad voor de mond neemt, horen we de grootste vooroordelen over hoofddoekjes, die een scène later worden ontcracht door de dialoog tussen de Turkse meiden Naz en Emel in hun eigen woonkamer. We zien ook mooie, emotioneel beladen dialogen zoals die tussen de pittige en sympathieke Marie (70) en Karim (19). De bewoners vertellen persoonlijke verhalen, maar ook verhalen van andere geïnterviewden uit de wijk. De rondreis langs de huiskamers eindigt buiten met een zelfgeschreven rap (zie begin van de case-study) van Leroy, een Nederlandse jongen van rond de dertig jaar. Hij sluit de voorstelling af door oprecht en krachtig de belangrijkste boodschap te verwoorden: iedereen is gelijk, en durf met elkaar in gesprek te gaan. Na afloop is er de mogelijkheid om in ‘t Kompas met spelers en andere bezoekers na te praten. De zelfgemaakte Turkse, Marokkaanse én Hollandse hapjes liggen al klaar. Het gesprek kan voortgezet worden.

De binnenkant-beelden

Bij het beschrijven van de drie scènes let ik op de esthetische dialogen die deze scènes creëren. De eerste scène waar ik op inzoom is die tussen Marie en Karim. Deze scène is veel bezoekers het meest bijgebleven, zo blijkt uit Margreet Zwarts²¹ publieksonderzoek. Ongeveer drieëntwintig procent van de bezoekers geeft vier maanden na het zien van de voorstelling aan dat Marie en haar verhaal hen het meest bijgebleven is²². Dat is het hoogste percentage van alle personages. Vervolgens beschrijf ik het personage Vera en een gedeelte van haar scène. Vera heeft een belangrijke functie als het gaat om de esthetische dialogen, omdat ze steeds balanceert tussen begrip voor de ander enerzijds, en ongenueanceerde, harde uitspraken anderzijds. Daarmee is zij een personage dat de meest uiteenlopende visies samen brengt. Ten slotte ga ik in op de scène tussen twee jonge Turkse vrouwen, Emel en Naz. Deze scène toont op een persoonlijke manier de situatie van de twee meiden die leven in twee culturen. Daarnaast is het de favoriete scène van de meeste spelers, zo bleek uit mijn persoonlijke interviews met hen.

21 Margreet Zwart is als onderzoeker werkzaam bij Stut Theater. Zij zijn één van de weinige community art gezelschappen die de mogelijkheid hebben, en de kans nemen, zelf redelijk uitgebreid onderzoek doen naar de reacties van de toeschouwers op hun voorstellingen.

22 Zwart 2009, 20

“Daar heufde gij geen sorry veur te zeggen, gij zei het nie gewist”

De persoon achter het verhaal.

– Marie en Karim

De scène begint met Marie die aan haar tafel bloemen aan het schikken is. Ze heeft blonde krullen, roze lippenstift, een wit pak aan en zwarte glimmende schoenen. Ze ziet er modern uit en helemaal niet zoals het stereotype vrouw van zeventig. Als we binnenkomen heet ze ons welkom en zegt dat ze heel graag volk over de vloer heeft. Marie vertelt over van alles. Haar gezin, haar vroegere leven waarin ze zeven kinderen alleen moest grootbrengen en haar liefde voor hen en haar elf kleinkinderen. Ze vindt de Spaanse Fito een knappe man, maar is alleen geïnteresseerd in een LAT-relatie, omdat de man bij haar op de negentiende plaats komt: haar zeven kinderen en elf kleinkinderen gaan voor.

Ze vertelt haar verhaal zo natuurlijk dat we het gevoel krijgen dat we echt bij haar op visite zijn. Maar ze blijkt niet alleen thuis te zijn. Uit de keuken horen we gerommel en later een stem. Een mannelijke stem met een plat Cuijks accent zegt dat haar wasmachine niet meer te repareren is. Als de jongen uit de keuken komt blijkt het Karim te zijn. Zijn platte Cuijkse accent hadden we niet verwacht uit de mond van een Marokkaanse jongen. Karim loopt weg om uit Marie's kelder een waterpomptang te halen, voor de wasmachine. Als hij weg is, zet Marie thee klaar. Terwijl ze heen en weer naar de keuken loopt zingt ze:

Er is een huis waar jij uit mij ooit bent geboren

Er is een straat die al jouw stapjes heeft geteld

Er is een wijk waar moeders met hun kind'ren wonen

Er is een wereld die jou roofde met geweld.

Ze zingt het vertederend, geëmotioneerd maar rustgevend. Toch heeft het lied door zijn betekenis een nare bijmaak. Tussendoor vertelt Marie wat een aardige jongen Karim is. Ze heeft 'ze' allemaal zien komen, de 'buitenlanders'. Maar zodra ze Karim zag, wist ze dat hij een 'goei jong' was. Als Karim terug is hoort hij haar een gedeelte van het lied zingen. Hij vraagt haar waarom ze dat zingt, maar het enige wat ze antwoord is dat dat diep verdriet is. Waar dat verdriet door veroorzaakt is, wil ze niet zeggen. Na een stilte vraagt Karim verlegen wat Marie ervan zou vinden als hij verliefd zou zijn op haar kleindochter. Marie schrikt. En Karim lijkt haar reactie al verwacht te hebben. Dat ze dat nog eens mee moet maken, een Marokkaan in de familie... dat had Marie niet gedacht. Ze moet er even aan wennen. Karim lijkt het te begrijpen, maar is teleurgesteld. Als hij opstaat om weg te gaan roept ze hem terug en zegt:

Marie: widde Karim... mien zoon is vermoord door een Marokkaan

[stilte]

Karim: (zacht) sorry

Marie: daar heufde gij geen sorry veur te zeggen, gij zei het nie gewist

Karim: nee... (loopt weg)

Marie (tegen het publiek) tis veur het eerst da 'k da kon zegge

“Zou jij je verantwoordelijk voelen voor een Nederlandse moordenaar als je in het buitenland woonde?” vraag ik één van de toeschouwers onderweg naar de volgende huiskamer. “Nee, absoluut niet. Het zou niet eens in me opkomen om sorry te zeggen” antwoordt de bezoeker. Ondanks dat we Marie's eerste reactie op 'een Marokkaan in de familie' kunnen begrijpen laat de situatie in deze scène ons toch vraagtekens zetten bij de positie van zo een jongen als Karim in de samenleving. Het is niet Marie die van hem de excuses eist, het zijn de buitenkant-beelden, de stereotyperingen, de negatieve groeperingen die dagelijks in de media te zien en te horen zijn die op hem in een bepaalde hoek drukken. Doordat we als toeschouwers Karim leren kennen als een aardige jongen en we met hem meeleven, voelen we (als is het maar een klein beetje) hoe belachelijk het is om aangesproken te worden als 'een groep', en al helemaal als die met stigma's beladen is.

Deze scène toont een zeer complexe situatie op een hele persoonlijke manier, waardoor de toeschouwer zich in kan leven in beiden kanten van het verhaal. Doordat beiden zo krachtig op het toneel staan en tot hun recht komen, kunnen we ons met hen identificeren. We geloven ze. We staan op gelijke ooghoogte. Daarnaast worden de stereotypes van 'de Marokkaan' en 'de oudere vrouw' ontkracht. Karim blijkt namelijk een hele aardige, hulpzame jongen te zijn met een plat Cuijks accent en Marie een zelfstandige, sterke dame met een LAT-relatie en niet een zielige oude vrouw. Als aan het einde van de scène de heftige situatie boven water komt, raakt het de toeschouwer heel persoonlijk doordat we het gevoel hebben dat we deze twee mensen echt hebben leren kennen.

De dramatische dialoog is geënceneerd, ze doen alsof, daarmee zou het de toeschouwer juist minder kunnen raken, maar wij voelen als toeschouwer dat die fictie is gebaseerd op feiten. We weten dat we niet twee acteurs hebben gezien, maar twee *gewone* mensen die echt uit deze wijk komen en waarmee we ons kunnen identificeren. Het thema dat aan bod komt, dat Marie's zoon vermoord is, en Karim zich continu moet verantwoorden voor zijn Marokkaanse identiteit, zijn voor deze twee mensen een dagelijkse realiteit. Dat besef draagt veel bij aan de mate waarin de toeschouwer bereid is zich in te leven in de spelers.

Daarnaast is er ook het feit dat Marie en Karim week na week met elkaar, en met Anouk deze scène hebben gerepeteerd. Dat beseffen toeschouwers ook en het is af te lezen aan de chemie die de twee onderling hebben. Gedurende meer dan een half jaar kwamen Anouk en Karim wekelijks bij Marie thuis om de scène te repeteren.

“Want dat broodje kroket... dat smaakte jongen, dat smaakte”
Verandering van perspectief.
– Vera

Een ander sterk en belangrijk personage is de bemoeizuchtige buurvrouw Vera. Zoals ik al hierboven zei balanceert Vera continu tussen begrip voor de ander en ongenueanceerde harde opmerkingen. Ze neemt geen blad voor de mond en vertelt over wat ze vindt van bijvoorbeeld hoofdzoekjes of allochtonen die geen Nederlands spreken en verstaan. Vera vertegenwoordigt een stem die in de Valuwe tijdens Anouk's interviews veel te horen was. De stem van de mensen die vinden dat de integratie niet gelukt is, die zich bedreigd voelen door de komst van zoveel mensen met verschillende achtergronden. Ze scheldt op de 'geintewollesokkenpolitiek' die te zachtaardig zou zijn geweest voor nieuwkomers. Mensen die het met haar eens zijn kunnen zich in haar inleven en gaan helemaal mee in haar argumenten:

Veertig jaar in Nederland. En nog geen fatsoenlijk Nederlands. Wat is nou 't allerbelangrijkst wat je doet, voordat je wat dan ook doet? Je taal! Zonder taal, doe je niets. [...] En daarom heb ik zo weinig geduld met mensen die hier komen en de taal niet leren.

Maar dan vertelt Vera over de jaren dat ze in Spanje woonde. De jaren dat zij zelf ook een 'buitenlander' was. Ze verhuisde daarheen voor de man waar ze verliefd op was. Ze kende de taal niet, en er was niemand die haar hielp. Ze *moest* zich wel aanpassen. En als ze dan eens in de week naar het toeristische strand ging, de Nederlandse taal hoorde van de toeristen, en de *Friet van Piet* rook, kon ze haar geluk niet op. Eens in de week nam ze dan een broodje kroket. Wat dat betreft begrijpt ze die buitenlanders ook wel, vertelt ze, dat ze winkels willen met hun eigen spullen. “Want dat broodje kroket, dat smaakte jongen, dat smaakte!”

Mensen die zich eerder konden vinden in Vera's standpunten worden nu uitgedaagd om zich via haar in te leven in de situatie van 'de ander', in dit geval zijn dat de buitenlanders. Ze worden uitgedaagd zich in te leven in personen die zij eerder misschien niet begrepen. Vera draait met haar verhaal de situatie om. Wat als jij in het buitenland zat, en je kon naar een winkel waar je je eigen spullen kon kopen, waar je even je eigen taal kon praten, dat zou je toch ook fijn vinden? Haar monoloog maakt het voor Nederlandse mensen mogelijk om zich via haar in te leven in de situatie van iemand die zijn thuisland heeft verlaten om zich in Nederland te vestigen. De herkenning die de autochtone Nederlanders zien in Vera maakt het mogelijk hen mee te nemen in een belevingswereld van een ander. De drempel om je in te leven in een ander is minder groot als je eerst herkenning hebt gevonden voor je eigen manier van denken (ook hier kom ik later op terug).

Toch blijft Vera ook tot aan het einde enigszins ongenueanceerd en smijft ze met het ene vooroordeel na het andere. Zo sluit ze haar monoloog af door over hoofddoekjes te beginnen. Die zouden we allemaal moeten gaan dragen, want als het mode zou worden, vinden die meiden het niet meer leuk. Met andere woorden; ze doen het alleen maar om anders te zijn.

In een volgende scène leren we twee Turkse meiden kennen, waarvan één een hoofddoekje draagt. Door deze twee meiden te leren kennen, zien we meer dan alleen 'dat meisje met het hoofddoekje' en krijgen we inzicht in hun situatie als twintigjarige meiden met een Turkse achtergrond in Nederland. Op deze manier reageren gedurende de hele voorstelling verschillende scènes ook op elkaar. Er zijn zoveel persoonlijke verhalen dat de toeschouwer alle kanten van een verhaal te horen krijgt en de kans krijgt zich bij iedere gedachtegang iets voor te stellen. Iedereen heeft de kans zijn zegje te doen en dat tegenover andermans verhaal te zetten. Deze benadering toont de complexiteit van de situatie en laat de toeschouwer vrij om tot een bepaalde hoogte zijn eigen verhaal te construeren. De toeschouwer kan het met iedereen eens zijn, want iedereen heeft gelijk, vanuit zijn eigen standpunt.

“Hoe heerlijk het is om thuis te komen. Thuis in Cuijk.”
Inzicht in andermans belevingswereld
– Emel en Naz

We zitten in de kamer van Naz. Ze is een moderne jonge vrouw. Op de achtergrond staat Turkse muziek aan en terwijl ze haar koffer aan het uitpakken is, is ze mee aan het neuriën op de muziek. Dan komt Emel binnengestormd. Ze is boos vanwege een gerucht dat ze hoorde over Naz, die iemand zou hebben ontmoet in Turkije. Iemand waar ze misschien mee wil trouwen. En dát is niet waar ze boos over is, maar over het feit dat heel Cuijk-Noord het al weet, en zij, haar beste vriendin, het als laatste via via te horen krijgt. Emel wil alles weten en alles rationaliseren. Een lijstje met eigenschappen waar de perfecte man aan moet voldoen, die ze ooit samen opgesteld hebben, wordt tussen de boeken uitgevist.

Emel maakt zich zorgen hoe het zal gaan als Naz naar Turkije verhuist. Ze is daar een toerist. Op de markt horen ze aan je accent dat je uit het buitenland komt, en laten ze je zo het dubbele betalen. Ook al is Turkije haar vaderland, Nederland is haar thuisland. Emel is bang dat Naz in Turkije, net als haar moeder in Nederland, uren voor het raam naar buiten staart en hoopt dat zich plotseling weer thuis bevindt. Haar moeder staarde uit het raam en hoopte dat het landschap veranderde in de bergen van haar dorp, en Naz zal hopen dat ze in Turkije in de verte de toren van de St. Jozefkerk ziet staan, grapt Emel.

Emel's sarcastische vergelijking toont het verschil tussen de twee generaties Turkse vrouwen. Terwijl voor de moeders van Naz en Emel Turkije echt hun thuisland is, en zij in Nederland in een vreemd land zitten, is Nederland voor Emel en Naz juist hun thuisland en is Turkije net iets meer dan een vakantieland waar je als toerist wordt behandeld. Zowel daar als hier in Nederland zijn Naz en Emel 'de buitenlanders'. Ook al voelen ze dat niet zo, in

Nederland worden ze steeds meer zo aangesproken. Deze problematiek wordt in deze scène via de persoonlijke ervaringen van de Turks-Nederlandse meiden inzichtelijk gemaakt. Zij plaatsen hierdoor kritische kanttekeningen bij het thema *thuis*. Wanneer ben je ergens thuis? Wat betekent thuis voor iemand die met driejarige leeftijd naar een ander land verhuist, en daar een leven opbouwt? En belangrijker; wat voor impact heeft de toon waarmee allochtone Nederlanders in Nederland de laatste tijd worden aangesproken voor mensen met twee culturen? Doordat we meeleven met de twee meiden dringt dit dilemma diep door in het bewustzijn van de toeschouwer. Wat eerder voor sommigen, die één duidelijk thuishaven hebben, een 'ver-van-mijn-bed-show' was, is nu zo dichtbij dat men zich er 'iets' bij voor kan stellen. Ze kunnen de situatie een klein beetje mee-voelen.

Terug naar de scène. Ongeveer in het midden van de dialoog maakt Emel een uitstapje naar een ander onderwerp. Ze had vroeger een Nederlands buurmeisje tegenover zich wonen. Iedere dag kwamen het meisje bij haar thuis spelen. Altijd zij bij Emel, omdat zij het daar zo gezellig vond, omdat er vaak veel mensen over de vloer kwamen. Als Emel bij haar speelde moest ze met etenstijd naar huis. 'Toen heb ik geleerd dat je Nederlanders niet moet storen tijdens het eten', vertelt Emel. Laatst kwam ze dat buurmeisje weer tegen en zij vertelde haar dat ze niet meer naar de Jumbo durft, omdat daar Turkse mannen voor de deur zitten. Emel wist niet wat ze hoorde. Hoezo was zij plotseling bang voor Turkse mannen? Ze kwam toch vaak genoeg vroeger bij haar thuis, schudde de hand van haar oom, vader, opa. Ze zou dus beter moeten weten. Wat is er gebeurd in de tussentijd dat Turkse mannen plotseling zo eng voor haar zijn geworden?

Door deze anekdote worden twee dilemma's aangekaart. De veranderende houding van dit Nederlandse meisje ten opzichte van Turkse mannen, en hoe kleine, onbenullige cultuurverschillen, zoals het niet storen tijdens het eten, kunnen zorgen voor grote misverstanden als we niet met elkaar communiceren. Ook al weet de toeschouwer niet precies waarom het buurmeisje plotseling bang werd voor de Turkse mannen bij de Jumbo, stelt deze anekdote wel vragen bij de veranderende mentaliteit ten opzichte van Islamitische mannen in de westerse wereld. Aan de ene kant is er het stereotype beeld dat ze altijd crimineel, en dus gevaarlijk zijn, en aan de andere kant is er het aspect van het terrorisme. Iedere Arabisch uitziende man wordt gezien als een bedreiging, van welke aard dan ook. De scène toont hoe stereotyperingen schade kunnen aanrichten, en de blik van mensen op een bepaald persoon kan vervuilen. Doordat we als toeschouwer via Emel's perspectief kijken zijn 'de Turkse mannen' niet abstracte vreemden, maar haar ooms, vader, of broers. Net zoals dat het onze vader, broers of ooms hadden kunnen zijn die het object van stereotypering hadden kunnen worden.

Het tweede dilemma is van een, zo lijkt het, onschuldiger aard. Als Emel zegt dat ze al snel heeft geleerd dat je Nederlanders niet moet storen tijdens het eten, geeft ze aan dat ze dat niet helemaal begrijpt. Deze zin heeft een grotere betekenis gekregen door mijn interview

met Emel. Ze vertelde me dat ze bij haar Nederlandse vriendin thuis steeds tijdens het eten werd weggestuurd. Dat voelde voor haar als een afwijzing. De eerste paar keer dat dat gebeurde was ze een half uur thuis aan het huilen. Ze begreep niet waarom ze daar niet mocht eten. Als het Nederlandse vriendinnetje bij haar kwam spelen kreeg ze altijd een bord met eten, zonder iets te vragen en ongeacht hoe laat het was. Dat was gastvrij. Ze weet nu dat de Nederlandse moeder dat nooit kwaad bedoelt heeft. Maar Emel maakte zich wel kwaad om deze Nederlandse conventie: 'het deed mij zoveel pijn. Ik moest echt leren dat ze daar verder niks mee bedoelden. Maar toch begrijp ik het nog steeds niet dat je daar niet bij stil staat'.²³ Naarmate ze ouder werd is Emel meer omgegaan met Turkse meiden, omdat ze elkaar (vanwege dezelfde opvoeding en normen en waarden) beter begrepen. Door dit soort kleine verschillen ontstaan er grote scheidingen in culturen, zegt Emel. Dat is jammer. Je moet met elkaar *praten*, elkaar dingen uitleggen en proberen te begrijpen. Emel geeft in hetzelfde interview aan dat ze heel blij was met Anouks beslissing om hen niet te laten praten over hun moslim-zijn of waarom ze hoofddoekjes dragen. Emel: 'ik ben ook gewoon een meisje dat bezig is met jongens, school, kleding. Mij kun je ook dingen vragen over anticonceptie of iets dergelijks... Ik wil niet steeds moeten uitleggen waarom ik een hoofddoek draag. Daar word ik zo moe van.'

Herkenning

Zoals uit de bovenste scènes blijkt, is het sterke aspect van *Weg van mijn Wijk* het persoonlijke karakter van de verhalen: Het feit dat de dilemma's en onderwerpen vanuit een individueel perspectief worden verteld. Doordat het geen abstracte thema's meer zijn, maar ervaringen van mensen die we gedurende de voorstelling leren kennen, leven we ons in, en zien de wereld een klein beetje door hun ogen. Dat vereist nogal wat empathisch vermogen aan de kant van de toeschouwer. En dat betekent dat de theatermaker tijdens zo een ontmoeting tussen de spelers en het publiek een situatie moet kunnen creëren waarin de toeschouwer empathisch kan identificeren. Dit raakt aan de *connected knowing* theorie van Belenky.

Zoals ik al aangaf in de voorbeeldscènes is *herkenning* een belangrijk aspect bij het creëren van begrip tussen mensen. Jos Bours, Stut mede-oprichter en huisschrijver, vertelde me dat men pas bereid is zich in te leven, en begrip te tonen voor de ander als hij herkenning - en daarmee erkenning - ziet voor zijn eigen visie of positie. Stut kwam erachter dat herkenning het krachtigst werkt wanneer de buurtbewoners zelf de voorstellingen spelen, en niet professionele acteurs. Eugène van Erven citeert in zijn eerder genoemde artikel Sonja Kuffinec, die stelt 'dat 'community-acteurs' weliswaar gefictionaliseerde personages spelen, maar altijd herkenbaar blijven als de leden van een gemeenschap.' Van Erven: 'Daarin schuilt voor haar de specifieke kracht van community art voor een publiek dat uit de

23 persoonlijk interview, 2009

onmiddellijke omgeving van de deelnemers afkomstig is: het kent deze mensen uit het dagelijks leven, maar ontdekt iets nieuws over ze door het kunstproject.²⁴

Stut producties worden gemaakt voor de gemeenschap waar de verhalen uit komen. Het is voor én met de mensen uit die wijken. Zoals ik al aangaf in mijn inleidende hoofdstuk is de poëtica die Stut-regisseurs scheppen niet in eerste instantie voor mij bedoeld, of voor reguliere kunstbezoeker en iemand die behoort tot de dominante cultuur. Toch spreekt het mij aan. Weliswaar op een ander vlak dan mainstream kunst, maar het raakt me soms zelfs meer dan de kunst die wel voor mij bedoeld is. De herkenning die de doelgroep idealiter ondervindt, ondervind ik ook. Voorzichtig durf ik te stellen dat daarin een bepaalde universaliteit van dit werk schuilt; het spreekt niet alleen zijn doelgroep aan. Volgens mij komt dat doordat de herkenning zich op meerdere lagen afspeelt dan alleen op de laag van doelgroepen, en betrekking heeft op verschillende aspecten bij de toeschouwer. Er kunnen grofweg twee scheidingen gemaakt worden: (1) herkenning van een medemens en (2) herkenning (en erkenning) van eigen cultuur, situatie en dilemma's.

• Kester: Herkenning van medemens

De laag van de herkenning van de medemens is waar Kester in zijn boek op doelt. Hij stelt dat we door middel van dialogische esthetiek elkaar (en daarmee de wereld om ons heen) beter kunnen begrijpen, omdat esthetische ervaringen ons tonen dat we allemaal een zelfde kern hebben (afgeleid van Kant's *universele kennis*), óf dat we juist allemaal géén universele kern hebben (afgeleid van Nancy's *common lack of identity* die Kant's *sensus communis* binnenstebuiten keert) en daardoor allemaal, in de kern, hetzelfde zijn. Met andere woorden; door esthetische ervaringen kunnen we op gelijke hoogte komen met de ander, en daardoor in staat zijn ons in te leven, en uiteindelijk buiten onze eigen geleefde referentiekader van ervaringen leren denken. Idealiter ziet de toeschouwer in zo een voorstelling als *Weg van mijn Wijk* dat de ander, waarnaar hij kijkt en luistert, ook een persoon is met dezelfde verzameling aan gevoelens. *De ander* verandert in *een naaste*; van een buitenstaander, in een medemens. Zo leeft de toeschouwer zich in in de verschillende personages in *Weg van mijn Wijk* en vergroot zijn eigen belevingswereld. Dat heeft niet zoveel te maken met de achtergrond of positie van de luisteraar, maar met empathisch vermogen. Als we ons bijvoorbeeld inleven in de situatie van Emel, verandert ons perspectief en verandert daarmee het beeld van 'de Turkse mannen bij de Jumbo' in een beeld van 'Emels ooms, vader, broer', net zoals dat het onze eigen oom, vader, of broer had kunnen zijn. Op deze laag van herkenning wordt ik als buitenstaander aangesproken²⁵.

Een tweede laag waarop herkenning ontstaat is die op het niveau van de gemeenschap. Dit is de laag waar Jos Bours het over heeft. Deze laag heeft meer betrekking op mensen uit

24 Van Erven 2010, 13

25 Daarnaast vind ik als een jonge vrouw die geboren is in een ander land, herkenning in Emels situatie. Ik herken het gevoel dat je hebt als je thuis- en je vaderland niet hetzelfde land zijn. En het feit dat je in twee landen in zekere maten een 'buitenlander' bent. Andere mensen met twee culturen zullen zich daarom waarschijnlijk ook in haar situatie herkennen.

die (vaak gemarginaliseerde) gemeenschap en heeft invloed op de inhoud én op de vorm. Het gaat erom dat een doelgroep aangesproken wordt die niet direct tot de dominante cultuur behoort. Dat is een sociale missie van Stut als gezelschap; theater maken voor een groep mensen die zich niet gehoord voelt (en/of niet wordt gehoord). En dat houdt in dat de kunstenaar moet kunnen luisteren naar de deelnemers en hun verhalen zo moet kunnen vormgeven dat zij zich wél gehoord voelen en hun visie wél vertegenwoordigd zien in de inhoud van de voorstelling. Daarnaast moet de kunstenaar zoeken naar een gedeelde verbeeldingswereld (poëtica) die past bij de mensen in die gemeenschap en iets toevoegt aan de esthetische dialogen. Dit is een ingewikkelder aspect, omdat de eigen, oorspronkelijke verbeeldingswereld van de kunstenaar vaak verschilt van de gemeenschap waarmee hij/zij werkt. Die zoektocht naar een gedeelde verbeelding kan ook al een esthetisch dialoog op zichzelf opleveren doordat je aan elkaar - op een andere manier dan verbaal - probeert uit te leggen hoe jouw wereld eruit ziet, wat je mooi en lelijk vindt. Het gaat erom dat de kunstenaar in alles op zoek gaat naar de dialoog tussen hem en de mensen met wie hij werkt.

Terugblik

In de periode van 24 juni tot en met 4 juli 2009 zijn er 473 bezoekers naar *Weg van mijn Wijk* komen kijken (Zwart 2009, 40). Zesenzestig procent van de bezoekers heeft na afloop een enquête ingevuld, waarmee de onderzoeker Margreet Zwart meer te weten hoopte te komen over wie de bezoekers zijn en wat hun ervaringen zijn. Daaruit bleek dat de meeste bezoekers in Cuijk wonen en dat bijna de helft van de bezoekers middelbare school als hoogst genoten opleiding heeft. Daarmee kan geconcludeerd worden dat Stut er redelijk in is geslaagd de beoogde doelgroep aan te spreken. Zwart schrijft dat de verschillende verhalen van de spelers in de voorstelling zorgen voor een grote herkenbaarheid bij de toeschouwers. Ook biedt het hen inzicht in het leven van de inwoners van de Valuwe.²⁶

Uit mijn interviews met acht van de spelers viel op dat er een tweedeling te maken is in beleving van de spelers die hun eigen verhaal vertellen, en spelers die deels hun eigen en deels of compleet andermans verhaal spelen. De spelers die hun persoonlijke verhaal vertellen hebben een veel emotionelere ervaring gehad, en waren niet zo bezig met het verhaal van de ander. De spelers die voor het grootste gedeelte andermans verhaal vertellen reageerden minder emotioneel op de ervaring van het hele project, maar waren wel heel betrokken bij andere spelers (die wel hun persoonlijke verhaal vertellen). De laatste groep lijkt zich veel meer ingeleefd te hebben in de ander dan de eerste. Die waren, logischerwijs, vooral bezig met hoe zij hun persoonlijke verhaal moesten overbrengen. Het is het overwegen waard om te onderzoeken of er misschien meer esthetische dialogen (door de noodzaak voor grotere inleving) in het maakproces zouden zijn als alle spelers andermans verhaal zouden vertellen en niemand zijn persoonlijke. Aan de andere kant zou dat ook

26 Zwart 2009, 40

kunnen betekenen dat de toeschouwers zich minder zullen inleven omdat het spel minder emotioneel beladen is, omdat de spelers in dat geval meer zouden moeten doen alsof.

Conclusie case-study

Anouk de Bruijn keerde voor dit project terug naar de plaats waar zij is opgegroeid. Enkele spelers vertelden dat het feit dat Anouk daar vandaan kwam bijdroeg aan het vertrouwen tussen hen en haar: 'Zij weet hoe het hier is, je hoeft het niet uit te leggen' vertelt Leroy.²⁷ Toch is Anouk een kunstenaar die inmiddels tot een andere gemeenschap in de samenleving behoort. Ondanks dat ze uit de Valuwe komt heeft ze nog wel goed moeten luisteren, en zich moeten inleven in de bewoners om tot een waarheidsgetrouw beeld te komen van de wijk. De dilemma's die in de Valuwe spelen zijn van een maatschappelijk formaat. De thematiek over allochtonen, 'de ander', integratie en zo voort, is erg beladen. Niet alleen in Nederland, maar in heel rechtser wordend Europa. Naast het feit dat Anouk een thematiek, *thuis in de Valuwe*, als startpunt genomen heeft, en daarmee voorkwam dat er tijdens gesprekken onderscheid in groepen werd gemaakt (binnen- en buitenlanders), heeft ze de thematiek dichtbij en concreet gehouden door in te zoomen op persoonlijke verhalen. Het feit dat de bewoners zelf heel krachtig voor ons de verhalen vertelden (wat ook de verdienste van de regie is), is van een onschatbare waarde voor de beleving van de thematiek bij de toeschouwer. Zoals ik al eerder zei worden door het persoonlijke niveau van de verhalen de grote, abstracte thema's genuanceerd. Thema's die in de dominante media alleen in *onliners* worden behandeld. Je hoort vanuit verschillende invalshoeken iets over het grote verhaal, en daardoor wordt er niet één waarheid geschept, maar leert de toeschouwer dat de complexiteit juist zit in het feit dat iedereen zijn eigen realiteit en waarheid kent. De enige oplossing die de voorstelling biedt, is met elkaar communiceren, ons inleven in de ander, interesse tonen en proberen geen te snelle conclusies te trekken. Verder heeft Anouk gezocht naar een manier om de encenering dichtbij haar doelgroep en spelers te houden. Haar artistieke ideeën hebben de dialogen niet overschreeuwd. Ze wist goed wie haar publiek was en is daar bewust mee omgegaan.²⁸

Kunnen we naar aanleiding van dialogische esthetiek en deze case-study artistieke waardecriteria formuleren voor *hardcore* community theatre in het algemeen? Wat voor criteria worden dat, en vullen zij wel het gat dat gevestigde artistieke criteria open laten? In hoeverre is Kesters methode geschikt voor het reflecteren op community theater eindvoorstellingen? Daar zal ik op in gaan in het laatste hoofdstuk.

27 persoonlijk interview, december 2009

28 uit Margreet Zwarts onderzoek blijkt dat 93% van de toeschouwers autochtone Nederlanders waren.

drie.

• Terugkoppeling: dialogisch–esthetische waardecriteria

In deze scriptie heb ik gezocht naar nieuwe waardebepaling voor *hardcore* community art. Het werd een zoektocht naar een nieuwe esthetiek en eindigde met het opzetten van een nieuwe esthetische bril. Een bril waarvan de montuur werd ontworpen door Immanuel Kant, maar waarvan het glas werd geslepen door Grant H. Kester. In deze nieuwe esthetiek is de kunstenaar een 'context provider' en schuilt de kunstzinnige ervaring in de communicatie tussen mensen. In de dialogische esthetiek wordt de toeschouwer/deelnemer uit zijn dagelijkse perceptie gehaald, en worden gevestigde patronen, systemen, conventies en onze onderlinge communicatie herzien, maar zonder de toeschouwer te vervreemden of te shockeren, zoals de avant garde dat deed, maar door respectvol en genuanceerd inzicht te bieden in andermans realiteit. Door middel van empathisch inzicht leven we ons in, en kunnen we buiten onze geleefde ervaring denken, beschrijft Marie Field Belenky in haar theorie *connected knowing*; een theorie die een sleutelfunctie heeft in het begrijpen van dialogische esthetiek.

De ideale houding van de dialogical art criticus geeft Eugène van Erven al aan als hij Jan Cohen-Cruz en Sonja Kuflinec citeert, daarom zal ik deze nogmaals herhalen: "De geëngageerde criticus van community art [...] treedt idealiter reeds tijdens het proces in dialoog met makers en andere betrokkenen, probeert de context te doorgronden en uit desnoods tijdens een artistiek proces kritiek. Hij is zich bewust van de eigen vooroordelen en intellectuele en maatschappelijke positie en is voldoende op de hoogte van de voornaamste discussie in het veld om tot een doordachte respons te komen."²⁹ De criticus heeft niet altijd de mogelijkheid zo betrokken te zijn bij een productie als dat deze benadering vereist. Wellicht is dit dan ook meer een taak voor de dialogical art dramaturg. Deze is immers zeer nauw betrokken bij het maakproces, maar moet tegelijkertijd een objectieve, kritische afstand behouden ten opzichte van het werk. Bovendien heeft de dramaturg meer tijd en ruimte omdat de betrokkenheid een onderdeel van zijn werk is. Terwijl voor de criticus deze betrokkenheid een luxe is en deze zich dus niet altijd kan permitteren. Als de criticus alleen naar de eindvoorstelling kijkt, en wat voorkennis tot zich neemt, zijn er echter ook allerlei zaken die hij kan beoordelen aan de hand van Kesters benadering.

Nieuwe waardecriteria

Het eerste wat een criticus zich moet afvragen bij het kijken naar een community art voorstelling is; *wat is het doel van het eindproduct?* Zoals Kester al beschrijft is in de dialogische esthetiek een eindproduct of object niet noodzakelijk. Het is niet zo dat de esthetiek per definitie daarin schuilt. Dus op het moment dat er wel een eindproduct is, zou het iets bij moeten bijdragen aan de esthetische dialogen van het totale dialogische proces.

29 Van Erven 2010, 11

Als de kunstenaar bewust gekozen heeft voor een eindproduct (en niet omdat het nu eenmaal hoort) heeft hij daarmee als doel de dialogen, die zich in het maakproces afspeelden, te communiceren naar een groter publiek. Met andere woorden; met de theatervoorstelling of eindpresentatie worden de esthetische dialogen voortgezet.

De volgende vraag is dan: *wie is dat publiek?* En heeft de kunstenaar bewust gekozen om een bepaald publiek aan te spreken of heeft hij daar niet over na gedacht en is hij meer uitgegaan van de verbeeldingswereld en poëtica die hij zelf mooi vindt? Stut heeft duidelijk zijn doelgroep afgebakend. Hun primaire doel is dat de mensen uit de gemeenschap waarin ze werken aangesproken worden. Echter, soms wil een community art kunstenaar juist een mainstream publiek aanspreken. Dan heeft dat als doel om het grote publiek een ander beeld te geven van de gemarginaliseerde gemeenschap. In zo een geval wil de kunstenaar een ontmoeting laten ontstaan tussen de dominante en de gemarginaliseerde cultuur. Hoe dan ook, de keuze voor de doelgroep moet bewust worden gemaakt. Om herkenning te creëren bij het gewenste publiek zou er gezocht moeten worden naar een gezamenlijke verbeeldingswereld van de kunstenaar en de doelgroep. Wanneer niet de juiste doelgroep aangesproken wordt heeft dit gevolgen voor de esthetische dialogen. De gebeurtenis (het kijken naar de theatervoorstelling) kan dan neigen naar een lichte vorm van exotisme: een middenklasse, regulier kunstpubliek, komt kijken naar de wonderen die de 'briljante' kunstenaar heeft verricht in een 'cultuurarme wijk'³⁰. Wanneer de kunstenaar de juiste verbeeldingswereld schept, en dus de juiste doelgroep aanspreekt, kunnen mensen een groter inzicht verwerven in de belevingswereld van de ander, en kunnen vooroordelen en buitenkantbeelden worden ontkracht. Aan de kant van de medebewoners kan men juist meer te weten komen over hun eigen wijk of gemeenschap.

Dat brengt me bij het volgende punt, namelijk; de positie van de kunstenaar, de toeschouwers en de spelers ten opzichte van elkaar. De kunstenaar is in dialogische kunst een 'context provider' en niet een 'content-provider'. Dat betekent dat hij zijn autonomie, zijn eigen stem, niet naar voren moet laten komen in de inhoud van de voorstelling, maar plaats moet maken voor de stem van de mensen waarmee hij in dialoog gaat. Eigenlijk is het die dialoog tussen hem en de gemeenschap die de inhoud van de voorstelling bepaalt. Zijn taak is om een context te creëren waarbinnen de dialogen tot hun recht komen. De encenering zorgt voor een verder dialoog met de gemeenschap. De vorm die de theatermaker kiest moet dus zorgen voor gelijkwaardigheid tussen beide partijen (de spelers en de toeschouwers) en idealiter creëert hij ook een veilige ruimte waarin de toeschouwer zich durft in te leven. Daar is namelijk *durf* voor nodig, omdat je jezelf moet openstellen voor de

30 Kester stelt dat community art projecten soms een traditionele manier van denken over de positie van kunst en de kunstenaar hebben. Hij doelt daarbij met name op de verheven positie van de kunstenaar, die volgens hem zijn wortels heeft in de Romantiek: 'De kunstenaar als een sjamaan die in staat is zich in te leven in, en begrijpen van, de 'arme' gemarginaliseerde gemeenschap. De kunstenaar wordt dan een kanaal voor gevoelens van sociale onderdrukking van 'de ander'. Ieder nieuw community art project is dan een bevestiging van deze Romantische positie van de kunstenaar in de samenleving. Sterker nog, hun autoriteit in de gemeenschap is gebaseerd op de universaliteit van esthetiek, die wordt gezien als een universele taal die (o.a.) culturele verschillen kan overbruggen. De kunstenaar is binnen deze samenwerking de gene die de taal van de esthetiek spreekt, en niet de deelnemers. In dialogische esthetiek wordt dit beeld omver geworpen en is esthetiek niet de universele taal, maar de zoektocht daarnaar. (Kester 2004, 140)

ervaringswereld van een ander. Die veiligheid kan gecreëerd worden door mensen zich te laten herkennen in een standpunt, voordat ze naar een tegengesteld standpunt kunnen gaan luisteren, zoals Anouk de Bruijn dat deed in het geval van Vera. Om terug te komen op de gelijkwaardigheid; in een theatervoorstelling zijn de toeschouwers en de spelers pas gelijk aan elkaar wanneer de spelers 'waardig' op het toneel staan. De toeschouwers kijken niet neer op de spelers, en vinden ze niet zielig. Hun kracht en eigenheid wordt in de regie benadrukt. Wanneer de spelers niet waardig op het toneel staan is de theatermaker er niet in geslaagd de juiste vorm te vinden, en de juiste context te scheppen (om met Wouter Hillaerts woorden te spreken). De inbreng van de kunstenaar (in hoeverre hij gelijk is aan de deelnemers of superieur aan hen) is voor de criticus (als hij alleen de voorstelling ziet) echter moeilijker in te schatten. Maar de criticus kan wel kijken naar de mate waarin de bewoners de voorstelling 'dragen'. In *Weg van mijn Wijk* heerste er het gevoel dat de voorstelling van de spelers was, minstens net zoveel als van Anouk De Bruijn als regisseur.

Herkenning, dat in de case-study als hoofdcomponent voor dialogische esthetiek werd neergezet, kan echter ook een valkuil zijn. Wanneer er alleen maar gestreefd wordt naar herkenning bij de gewenste doelgroep worden er geen kritische vragen meer gesteld, en raakt het werk ook de esthetische dialoog kwijt omdat de kunstenaar dan zijn deelnemers niet serieus neemt. Het werk krijgt pas esthetische kwaliteiten wanneer het de werkelijkheid (weliswaar niet door shock zoals de avant garde, maar door middel van een dialoog) op zijn kop zet; wanneer het de toeschouwers kritische vragen laat stellen bij bepaalde aannames en systemen die ingeslepen zijn in onze communicatie. Daarom is in de waardebepaling de volgende vraag cruciaal: *Worden er (direct of indirect) kritische vragen gesteld over de communicatie of de thematiek van de voorstelling.* Wordt de toeschouwer getriggerd zijn eigen denken te herzien? Te denken buiten zijn eigen kaders? In *Weg van mijn Wijk* krijgen we ten eerste een thema aangereikt dat verbindend werkt (*wat is thuis?*) en vervolgens wordt dit thema vanuit zoveel persoonlijke perspectieven benaderd dat we vragen gaan stellen bij het begrip zelf en onze eigen aannames daarover. Daarmee stellen we vragen bij het in en uitsluiten van mensen in de gemeenschap, en het bepalen van wat ons *thuis* is.

Voortzetten van een kritisch dialoog

Kester schreef zijn boek *Conversation Pieces* in de schaduw van de gebeurtenissen van 11 september: de terreuraanval op de *Twin Towers*. Zo begint hij zijn inleiding. Het was toen 2004, en hij vreesde dat - als reactie op deze gebeurtenissen - er een sfeer zou ontstaan waarin mensen zouden worden uitgesloten op basis van cultuur, religie en nationaliteit. Een even grote dreiging vond Kester de dominante marktwerking die een eigen spel speelt en mensen in- en uitsluit op basis van klasse en economische status. Het leek wellicht niet een logische stap om in die situatie een boek te publiceren dat zich bezig houdt met een nieuwe esthetiek. Tegelijkertijd zag Kester dat er veel kunstenaars waren die als een soort tegenwicht voor de onpersoonlijke sfeer, zich gingen richten op de dialoog en een echte communicatie tussen verschillende mensen en verschillende gemeenschappen (Kester

2004, 1), en juist die ontwikkeling zorgde ervoor dat er wel degelijk een nieuwe esthetiek nodig was om er op te kunnen reflecteren, om het te kunnen duiden. Hetzelfde geldt voor Nederland en België. Community art, gemeenschapskunst, sociaal-artistieke praktijken, of hoe je het ook wilt noemen, het zijn kunstenaars die zich bezig houden met het bewerkstelligen van een zo echt en oprecht mogelijke dialoog tussen verschillende mensen en gemeenschappen. 'Kritisch pessimisme', zoals Trienekens het verwoorde, vertaalt zich in lokale betrokkenheid.

Als kind van twee culturen dat gevlucht is uit een oorlog die mensen om nationalistische redenen begonnen, werd ik dan ook behoorlijk angstig van de opkomende rechtse beweging in Nederland, en tegelijkertijd ontzettend opgelucht met de grote stroom community art kunstenaars die de gemeenschap in ging en mensen juist wil verbinden. Het feit dat *hardcore* community theatervoorstellingen mij zo raakten, terwijl ze niet mijn verbeeldingswereld aanspraken of niet voldeden aan de 'hoge artistieke waardecriteria' die ik tot dan toe in mijn studie had ontwikkeld, kwam dan ook deels door mijn maatschappelijke positie. Ik wilde niets liever dan zien dat mensen écht communiceren. Dat ze aan elkaar, elkaars ervaringen en angsten durven uit te spreken. Te zien dat angst voor de ander niet wordt gevoeld, maar juist gesust. Dat er in mijn lievelingsruimte, het theater, ruimte wordt gemaakt voor dialoog tussen verschillende mensen. Dialogen die in het dagelijks leven nooit zouden worden uitgesproken, omdat ze vaak in een taboe-sfeer belanden.

Wat is dan het nut van artistieke waardecriteria? Het verschil tussen kunst en hulpverlening is dat kunst een onafhankelijk en kritisch orgaan is binnen de samenleving. Door de onafhankelijke status van kunst, heeft de kunstenaar de mogelijkheid om een gelijkwaardig dialoog te bewerkstelligen, waarin ook zijn eigen positie onder de loep genomen wordt. Een hulpverlener wil, het woord zegt het al, hulp-verlenen. Hij wil hulp bieden aan mensen waarvan hij (of waarvan de staat) denkt dat zij hulp nodig hebben. Wanneer je iemand te hulp schiet betekent dat dat jij over de positie beschikt (of denkt te beschikken) om diegene te *kunnen* helpen. Daarnaast zijn hulpverlenende instanties instrumenten van de staat, en gemaakt om mensen die buiten de boot vallen weer in de boot te krijgen. Wil de kunst echter deze gelijkwaardig dialoog creëren moet het ook kritisch zijn ten opzichte van zichzelf. Daar zijn artistieke waardecriteria het aangewezen instrument voor. Kesters benadering is geschikt voor het beoordelen van community art omdat het de nadruk legt op het gene dat community art als primair doel heeft: dialoog creëren tussen verschillende mensen. Binnen de nieuwe artistieke waardecriteria ligt de focus op de dialoog en op de kracht van de dialoog. Met deze criteria beoordeelt de criticus de dialoog als zijnde kunst. En dus als een onafhankelijk, kritisch middel. De kunstcriticus reageert met zijn kritiek op de dialoog en doet er daardoor aan mee. De criticus is een onderdeel van de dialoog.

• literatuurlijst

Bottelberghs, Paul. "Een multimediale dialoog tussen blikken". *S(O)AP: spanningsvelden in de sociaal-artistieke praktijk*. Red. Jana Karremans. Brussel: Drukkerij EPO, 2009. 99-106

Bours, Jos en Marlies Hautvast. *Community Theatre Methodiek: een praktische handleiding*. Utrecht: Stut Theater, [2006?]

Bours, Jos. *Een onuitputtelijke bron: hoe een toneelschrijver inspiratie zocht en vond ik de volkswijken van Utrecht*. Utrecht: Stut Theater, [2005?]

Bruijn, Anouk de. *Weg van mijn Wijk*. Utrecht: Stut Theater, 2009

Erven, Eugène van. *Community Theatre: Global Perspectives*. Abingdon: Routledge, 2001

Erven, Eugène van. "Op zoek naar de kern" *Boekman 82: Community art*. (2010): 8-14.

Gelder, Lorianne van. "Podium voor een pauperwijk" *Theatermaker* (nr. 2, maart 2010): 46-47.

Hillaert, Wouter. "Recensent zkt. nieuwe bril: Berichten over sociaal-artistieke producten." *S(O)AP: spanningsvelden in de sociaal-artistieke praktijk*. Red. Jana Karremans. Brussel: Drukkerij EPO, 2009. 89-96

Jans, Erwin. "Hoeveel openbaarheid verdraagt de kunst?" *S(O)AP: spanningsvelden in de sociaal-artistieke praktijk*. Red. Jana Karremans. Brussel: Drukkerij EPO, 2009

Kester, Grant H. *Conversation Pieces: community + communication in modern art*. Berkeley: University of California Press, 2004.

Kieboom, A. (van den) en Agnes Smit. *Het Rotterdams Wijktheater: Theater voor en door buurtbewoners*. Breda: Uitgeverij de Geus, [datum onbekend]

Richter, Daphne. "Beschouw het theater als hartslag van de tijd". *Theatermaker* (nr. 2, maart 2010): 42-43

Trienekens, Sandra. *Kunst en sociaal engagement: een analyse van de relatie tussen kunst, de wijk en de gemeenschap*. Cultuurnetwerk Nederland, Utrecht: 2006

Zwart, Margreet. *Onderzoek naar de bezoekers van de voorstelling 'Weg van mijn Wijk'*. Utrecht: Stut Theater, 2009

- gesprekken met

regisseurs; Donna Risa, Güner Güven, Anouk de Bruijn, Sharon Varekamp (Stut). Stefan van Hees (Rotterdams Wijktheater). *Stut deelnemers*: Mia Arntz, Hassan Benrahouae, Ellie Strik, Anuschka Jansen, Elif Çonha, Özlem Gencalioglu, Chita Vloet, Lodi Remmen. *Stut oprichters*: Jos Bours en Marlies Hautvast. *Stut medewerkers*: Jan Rijniersen, Linda Poelman, Margreet Zwart. *Kunstcritici*: Sonja van der Valk, Finn Minke, Edo Dijksterhuis. *Mentor*: Eugène van Erven.

- Bijlage

Gedetailleerde beschrijving *Weg van mijn Wijk*

De voorstelling *Weg van mijn Wijk* is gemaakt door mensen uit de wijk de Valuwe in Cuijk en daar wordt ook het publiek uitgenodigd te komen. Na een wandeling van een kwartier vanaf het treinstation Cuijk komt men aan in het centrum van de Valuwe. In het midden bevindt zich een prominent aanwezige protestantse kerk die door zijn bouw en uitstraling doet denken aan de jaren '70. Even verderop is er een winkelcentrum met de supermarkt Jumbo, een wijkwinkel, een Turkse restaurant en een cafeetje. Alles verwijst naar oude glorie, naar een vroegere welvaart. Tegenover het winkelcentrum en de kerk staat de -nog te slopen- portiekflat, waar nog een aantal gezinnen echt wonen, en waar Anouk de Bruijn besloot de voorstelling te spelen. De toeschouwers verzamelen in de wijkwinkel, waar Anouk met de deelnemers gerepeteerd heeft. De toeschouwers zijn opgetogen, licht gespannen. Er gebeurt iets in hun wijk. Af en toe loopt er iemand van Stut voorbij met een walkietalkie en een oortje in. Wanneer we naar binnen worden geroepen staan er koffie, thee en koekjes klaar. Het is er rumoerig. Sommige mensen kennen elkaar, anderen begroeten elkaar omdat ze elkaar van gezicht kennen. Wanneer Anouk binnenkomt heet ze iedereen welkom en vertelt over de voorstelling en haarzelf; Wie is zij? Wie is Stut? Hoe is het project begonnen? Hoe is ze te werk gegaan? Wat gaan we zien?

Anouk:

Ik wil jullie vragen om, als we zo naar buiten gaan, in opperste concentratie te zijn. De voorstelling is dan begonnen.

We worden opgedeeld in twee groepen. De twee groepen volgen een andere route van de voorstelling, en aan het einde zullen we weer bij elkaar komen. Als we naar buiten stappen is de voorstelling begonnen en vormt De Valuwe het decor van de voorstelling van deze vijftien mensen.

(scène 1)

Eenmaal buiten, als Anouk nog nauwelijks lijkt te zijn uitgesproken, worden we meegenomen door een oudere dame met kort donker haar, vierdaagse kledij, wandelstokken en wandelschoenen. Het is Charlie, een van de spelers. Het is pittige tante.

Charlie:

Volg mij maar. Deze kant op. Kom op, niet treuzelen. We moeten door!

Terwijl wij achter haar aanlopen stopt ze af en toe en vertelt dat ze het Friese landschap heeft ingeruild voor de bossen van Brabant. Ze vertelt grappige anekdotes over haar moeite met het Cuijkse dialect en haar gemis van Friesland. En even laat ze iets los over waarom ze zo graag 'door wil lopen'. We krijgen de indruk dat het iets te maken heeft met haar verleden.

Desnoods dwars door de bomen dat je dat spookbeeld niet meer ziet. Je moet verder, je moet verder!

Wanneer ze bij een oversteekplaats even stil staat zien we scooters voorbij komen, jongeren op de fiets, oudere mensen die wandelen en kinderen die spelen. We zien mensen die per toeval lijken langs te komen, maar net iets te langzaam lopen om ons dat te doen geloven. Even voel ik mij ook een deelnemer van het project; ik heb de rol van de toeschouwer. Zo een grote groep mensen, die wij als toeschouwers vormen, trekt veel aandacht. Er wordt gekeken naar hoe wij kijken.

(2)

Als we aankomen bij de portiekflat zien we een vrouw (Vera) die de ramen van de flat van de buitenkant aan het zemen is en een oudere man met wie ze in gesprek lijkt te zijn (Toon). Een wat jongere vrouw staat op het balkon en kijkt naar beneden (Melissa). Even lijken ze ons nog niet op te merken en praten door. We pikken een gedeelte van het gesprek op en horen hoe Toon Vera complimenteert over het feit dat ze het zo schoon houdt;

Toon:

kijk, als we er nou nog een stuk of tien hadden zoals jij... dan ging hier niemand weg. Gegarandeerd!

Vera vertelt in een Cuijk's accent dat ze er weer drie vanmorgen heeft geteld; te koop-borden.

Vera:

En vroeger wouwen ze hier allemaal wonen. Ze stonden ervoor in de rij. Dat kun je je toch niet meer voorstellen?

Op dat moment merken ze ons, de groep, op.

Vera:

O, maar ze staan er nu ook voor in de rij.

Toon:

Wat moeten jullie hier? Zijn jullie de weg kwijt? Jullie zitten aan de verkeerde kant. Het centrum dat is ligt daar! En als je langs de maas wilt lopen dan moet je die kant op.

Het wordt duidelijk dat het voor Toon niet vanzelfsprekend is dat mensen hier 'zomaar' komen, maar alleen als ze verdwaald zijn. In de verte komt er een te-koop bord aangelopen. Daarachter verschuilt iemand zich. Een jongere Nederlandse man. Hij wordt door Vera en Toon herkend. Het is Dirk; de directeur van de Jumbo die de Jumbo gaat verkopen. Ook hij gaat er weg. Vera en Toon spreken hem streng toe. Toon vertelt dat hij zijn ouders de Jumbo nog heeft zien

opbouwen toen het nog niks was. Vera zegt dat het hem zeker niets kan schelen als zij straks geen Jumbo meer hebben;

... dat straks die plek er niet meer is, waar je altijd wel iemand tegenkomt, waar je altijd wel een gezellig kletspraatje kan houden. Wat kan hem dat nou schelen [...] ja zo gaat dat dan. De goeien gaan weg en god weet wat je d'r voor terug krijg.

Opnieuw wordt de spanning doorbroken door iemand die aan komt fietsen. Hij fietst alsof hij het gisteren geleerd heeft en rijdt bijna Toon aan.

Toon:

Heb ik je daarvoor indertijd fietsles gegeven? Dat je me dertig jaar later nóg overhoop komt rijden?'

De man op de fiets (Fito) antwoordt lachend; *'Ja, domme buitenlander hè?'*

Hij loopt de flat in. Er rijden continu scooters, auto's en fietsers voorbij terwijl deze scène zich buiten ontvouwt. Dus wanneer er een auto met harde muziek en piepende banden voor de flat stopt weten wij niet of het bij de voorstelling hoort of niet. Er stapt een jongeman uit de auto en gooit het portier dicht. Hij lijkt van Marokkaanse afkomst te zijn.

Redouan:

Yes, yes, ik het het gedaan! [...] iets wat ik al veel eerder had moeten doen. Ik heb me ingeschreven voor de opleiding geschiedenis. Ik ga geschiedenis studeren.

Hij vraagt of hij het sopje van Vera mag lenen om zijn auto schoon te maken, maar Vera wil eerst het fijne ervan weten:

En waarom heb je dat niet eerder gedaan?

Redouan:

Je weet hoe dat gaat. Ze zeggen "iets commercieels is beter", ze zeggen "geschiedenis, daarin kun je iet groeien". Dus ga je iets doen met economie, management, iets commercieels dus. Maar geschiedenis is mijn passie, weet u. Dat lijkt me echt een mooi vak.

Hij kijkt naar Toon en vraagt hem of hij vroeger bij de Homburg (een varkensfabriek in de Valuwe waar vroeger bijna alle Valuwenzers werkten totdat het failliet werd verklaard) gewerkt heeft. 'Ja' broemt Toon.

Redouan:

Mag ik u dan wat vragen stellen? [...] mijn eerste opdracht voor school: een historisch verslag van je eigen dorp [...] Oke, eerste vraag: u hebt bij de Homburg gewerkt, dus u bent ook ontslagen, hoe...?

Toon vertelt dat hij na twaalf jaar trouwe dienst naar de medische keuring moest en kerngezond is afgekeurd:

Daar zit je dan thuis, op je 40ste. Kerngezond [...] maar jongen, ik weet iets beters en leukers. Ik heb nog wel een filmpje. Gemaakt met een echte camera. Kan je zien hoe ik jullie heb leren fietsen.

Redouan:

Jullie?

Toon:

ja, jullie buitenlanders.

Redouan kijkt hem verbijsterd aan.

Toon:

Ja... De Spanjaarden.

Redouan:

Ik ben een Marokkaan meneer.

Toon: slaat hem vriendelijk op de schouwers

Ja. Daar kunde gij ook niks aan doen! En ik ook niet. Allez kom...

Toon loopt naar binnen met de helft van de bezoekers. De andere helft blijft achter. De vrouw op het balkon, die het schouwspel buiten gezien heeft, roept ons naar binnen. Onder haar balkon staan nog wat verhuisdozen en stoelen.

Melissa:

Oh, en als jullie toch naar boven gaan, willen jullie dan wat spullen meenemen?

Een aantal bezoekers nemen een paar stoelen en dozen mee en we lopen de flat in, naar boven, naar de woning van Melissa.

(scène 3)

We gaan naar boven de trap op en na een aantal trappen staan we voor de deur van Melissa's woning.

Melissa:

Hallo! Ja, zet die daar maar neer... en die daar. Nee, geef maar hier...

Ze geeft aanwijzingen over waar de door het publiek meegenomen stoelen en dozen moeten staan. De gang van de woning ziet er verlaten uit. Maar men heeft zijn best gedaan het er aangenaam te maken. Er is een nieuwe vloerbedekking gelegd en het is geschilderd. De verse

verf op de muren is nog te ruiken. Dat past goed bij het idee dat Melissa aan het verhuizen is. Door de gang lopen we de langwerpige woonkamer in waarin voor een grasgroene muur een eettafel aantreffen met vier met luipaard-print geklede stoelen. De woonkamer is typisch een woonkamer voor een jonge vrouw. Het publiek mag plaats nemen op de banken die tegen de muur aan de overkant van de groene muur staan. Er klinkt muziek via de televisie die links in de hoek staat; het is de Vlaamse band *Clouseau*. Op de muur tegenover ons is aan de rechter kant zijn kindertekeningen te zien. Voor die beschilderingen op de muur rechts staat er een poppenhuis en nog wat speelgoed. Het is duidelijk dat hier een kind woont. Een meisje. Verder staan er nog wat dozen verspreid door de kamer.

Ze zet de televisie uit. Ze is heen en weer aan het lopen, dingen aan het verplaatsen. Ze is druk bezig. Ze praat wat in zichzelf.

Melissa:

Eh... let maar niet op mij... ik praat wel meer tegen mezelf, ik ben alleen, dus dan hedde da, hè...

Op een gegeven moment heeft ze de juiste positie voor de stoelen en de tafel gevonden. Ze vertelt dat ze niet mag klagen, dat ze allang blij is dat ze hier terecht kon. Haar dochttertje heeft nog nooit op dezelfde plek haar verjaardag gevierd.

Melissa:

Ja, ik heb een dochttertje ja. Daar kwam ik ook een paar uur voor de geboorte achter [...]. Ik was toevallig in het ziekenhuis voor heel wat anders en toen zeiden ze ga jij maar even langs de gynaecoloog. Nou, ik kon meteen blijven. [...] alles moest nog geregeld worden, een bedje, geboortekaartjes, ja en de vader moest ook nog even weten dat ie vader werd

Melissa vertelt dat ze na een jaar bij de vader van haar dochttertje weg is gegaan en dat ze sindsdien nooit meer iets van hem gehoord heeft. Ze zegt dat dat beter is voor het kind dan bij elkaar te blijven en de hele tijd te ruziën. Dat gebeurde bij haar toen zij klein was. Haar ouders scheidten "eindelijk" toen zij achttien was. Haar vader had meteen een andere vrouw die ook meteen bij hen is ingetrokken.

Melissa:

Kom ik op een dag thuis, heeft ie mijn slaapkamer aan háár dochter gegeven. Terwijl ik bij hem zou gaan wonen. Ik zei 'die is gek!'. Klaar.

Ze haalt uit een doos de foto van haar dochter en laat het aan ons zien. Er klinkt een zacht 'aah'-geluid vanuit het publiek. Ze vertelt over dat haar dochter op vaderdag vroeg waar haar pappa is, en of ze iets bij hem verkeerd heeft gedaan omdat hij er nooit is. 'Ik dacht het niet, schat...' antwoordde Melissa.

Zij en haar vader waren twee handen op één buik. Ook hij werkte bij de fabriek in de Valuwe, en zij ging hem dan ophalen op haar fiets. Ze vertelt dat haar vader onderweg dan altijd aan het “mekkeren” was over “de Turken en de Marokkanen”. Dat doet hij nog steeds.

Melissa:

Ik zeg dan 'ja pap, ze wonen nu eenmaal hier, daar kunde toch niets aan doen? Je hebt ze zelf hier naartoe gehaald en nu wil je ze weer terugsturen! (Doet haar vader na:) "Ja, maar de meeste criminelen zijn buitenlanders" Ik zei: nee pap, dat is eenderde. Hooguit. Tweederde werkt gewoon hoor. Doet gewoon hun normale ding.

Haar vader werd ontslagen, en zij kreeg zijn baan.

Melissa:

Hopla, de ouderen eruit en allemaal jongeren erin, toen was ie niet boos op mij maar op die buitenlanders. Het werd allemaal maar erger. Nou ik zeg: pa, volgens mij wonen hier mensen. Klaar. Geen probleem. Dat leer ik ook aan haar (kijkt naar de foto van haar dochtertje).

(Stilte)

Melissa:

Ja, sorry maar ik moet echt even naar de wc.

Melissa loopt naar de wc en laat ons, toeschouwers achter in haar woonkamer, starend naar elkaar, de muur, de inrichting... Vanuit de wc horen we haar een beetje neuriën. Voordat ze in de woonkamer is gaat ze alweer verder met haar verhaal. Dat maakt het alsof we echt bij haar op visite zijn. Ze doet het allemaal heel natuurlijk. Wanneer Melissa terug is vertelt ze (alsof er niets is gebeurd) dat ze het jammer vindt dat deze protiekflat gesloopt gaat worden. Ze houdt van de Valuwe omdat iedereen elkaar kent. Omdat je elkaar begroet op straat. Ook al maakt ze hier van alles mee; 'hoeren, drugsdealertjes. [...] Ach, je hebt er geen last van'.

Op een gegeven moment kijkt ze op haar horloge.

Melissa:

En nu moeten jullie druut. Want ik moet mijn dochtertje ophalen. Ik kan het niet hebben dat ze daar misschien staat te wachten en mamma komt niet. Vooruit! En bedankt voor het sjuwen!

De grote groep toeschouwers beweegt zich langzaam en wat onhandig naar buiten en we worden door de gids naar een volgende deur geleid. Als we bij de voordeur van Marie aankomen doet Fito (de Spaanse man op de fiets eerder in de voorstelling) open die ons binnen laat, hij gaat weg. Als we in de woonkamer komen zit Marie aan haar tafel bloemen te snijden en te schikken.

(scène 4)

Aan de rechterkant van de kamer is er een tribune neergezet waar het publiek plaats kan nemen. Aan de linkerkant, tegenover de tribune, is de woonkamer van Marie ingericht. We zien een donker eikenhouten tafel met vier stoelen en een zelfde houten kast tegen de muur rechts van de tafel. Als we vanaf de tribune kijken zien we recht voor ons de tafel met bloemen die Marie aan het schikken is. Achter haar, en achter ons zijn er grote ramen. Als in een doorzonwoning. Links is een open ruimte waar we af en toe wat gerommel uit horen komen. Dat is de keuken, zo blijkt al snel. Op de tafel is een kleedje gespreid. Maar voordat we naar binnen gaan ziet Marie ons staan en nodigt ze ons uit. 'Ik vien da altied gezellig, volluk over de vloer. He Fito gullie binnegeloaten? Zo'n mooie man vien ik da. Ik val wel op een man met een bietje een buuk. Niet dak op een kel zit te wachten. Hou op, schei uut. Mannen willen altied op de eerste plaats kommen. En bij mien kommen ze op de 19e plats. 7 kiender, 11 kleinkinder, en daarna komt hij. Ik zuuk het nie op, maar ik kan het tegenkomme en als ik iets tegenkom wa me aanstaat, dan... Maar dan wel een LAT relatie, niet samenwonen [...] Voor de miene ben ik 35 jaar geleden weggevlucht en sindsdien hek t altied in mien eentje kunne rooien. Zeuven kinder hek grootgebracht.'

Marie is een vrouw die meteen sympathie bij de toeschouwers wekt. Ze vertelt heel spontaan en natuurlijk, alsof ze het voor het eerst vertelt of alsof ze de toneelschool gedaan heeft. Het natuurlijke, zelfverzekerde spel verbaast me keer op keer. Ze vertelt over haar moeilijke leven op een manier dat het makkelijk lijkt. Ze heeft een enorme levenskracht en vertelt haar verhaal met plezier. Dat werkt erg inspirerend. Marie is alles behalve zielig. Ze is sterk, zelfstandig en weet wat ze wil. Terwijl ze aan het praten is, is ze met de bloemen bezig. Haar handelingen zijn natuurlijk, gaan bijna automatisch. Bloemen schikken heeft ze vaker gedaan, dat moet wel. Het knappe is ook dat ze precies lijkt te weten wanneer ze een stilte moet inlassen in haar verhaal. Haar timing is bijna net zo sterk als bij een professionele acteur. Dat maakt haar verhaal nog interessanter om naar te luisteren. 'Mooie bluumkes, war? Die ga ik altied bij de rotonde plukken. Loop ik un paor keer rond, dan ziede van alles. Zo mooi. En dan geef ik die mannen van de gemeente een schouderklopske, want da mag ok wel eens gebeure, da kriegten ze nooit. Ja, ik he altied blumen in huus. Zo. *Stilte*... (Marie kijkt op naar de toeschouwer, ze *bekijkt* ons, ik voel me verlegen worden) 'Ik vien da echt gezellig da gullie d'r zien. Ik he ger mensen op de koffie, een dag zonder bezoek, da mak ik hoas niet met. Da hedde, war, als je een grote familie het.' Terwijl Marie het heeft over haar familie horen we, na wat gerommel, nu ook een jonge mannelijke stem uit de keuken. 'Ik wit nie wadde er mee uitgespookt het Marie, maar ik krieg m nie aan de praot. Marie: 'Ik he d'r nie aangezete.' De jongen is in de keuken Marie's wasmachine aan het repareren. Hij adviseert haar om nu toch maar een nieuwe te gaan kopen. Ze weigert, op haar leeftijd gaat ze geen nieuwe wasmachine kopen. Sowieso, ze komt uit een groot gezin, dus ze is gewend alles tweedehands te krijgen. De jongen zegt dat zij het thuis ook niet breed hebben maar dat hij daar verandering in wil gaan brengen. Hij wil een eigen bedrijf oprichten samen met een vriend. Hij is nog steeds niet uit de keuken geweest. Het publiek heeft hem tot nu toe dus alleen horen praten. Hij vraag Marie of ze een waterpomp tang heeft. Ze weet het niet en zegt dat hij maar even in haar schuur moet gaan kijken. Wanneer hij de sleutel van de schuur bij haar komt halen, is het voor het eerst dat we hem zien. Het is een Marokkaanse jongeman van ongeveer 19 jaar (Karim).

Karim: Ben zo terug.

Marie: das u geraaie... (tegen het publiek) Tis een goei jong. Da wist ik meteen. Vroeger kon ik da al zien of het vrekke weurden of nie. [...] Maar die hek ook op zien groeien. Zijn ouders waren de eerste Marokkanen die bij ons in de straat kwamen wonen. Zun verschrikkelijk lieve mensen. Ik heb zelden zo'n beleefde kinderen gezien bij Hollanders. Ja, ik he ze allemaal zien kommen, alle butenlanders. En ik ging er wel eens op de koffie bij die Marokkaanse buurvrouw. Maar ze kwamen nooit bij mien tuus.

Marie vertelt over dat haar Marokkaanse buurvrouw nooit bij iemand anders op visite gaan. Maar dat kan ook niet anders, met zo een grote familie. Dat herkent ze wel, gezien zij ook altijd wel familie over de vloer heeft. Zij is ook 'geen buurt... ik heb ook da luxe probleem'. Ik praot met iedereen die ik hier zie. Of ik ze ken of niet, ik praot met iedereen. Mer ik zou niet zo gauw zeggen kom een kup koffie drinken, want ik heb bijna iedere dag bezoek. En ik moet eerlijk zeggen; tis ook niet zo makkelijk om hier te kommen van butenaf. Want ik ben ook geen Cuukse. [...] In Cuuk wou ik nie begraven zien. En kom je in Cuuk terech. Ik ging nie ger naar Cuuk toe, maar ik mos wel veur mien gezin. Brullend naar Cuuk toe. Ok mien bruus en zusters zeien; woe ziede nou weer terech gekomme Marie. Was da hier een achterbuurt. Maar met heel fijne bureen. [...] Maar ik praot heel makkelijk met mensen an. [...] Mer eh, als ge hier geslote ziet, vergeet het, mar dan kom ge niet tusse. Neee, als ge geslote ziet, dan blief hei oach maar weg. Of ge mot er van houwe, op uw eige te zien. Dan kun je hier ok heel gelukkig waore.

Marie staat op als om een kopje thee voor Karim te zetten voordat hij terug komt. Ze loop naar de keuken, we horen haar wat rommelen. Ze zingt:

*Er is een huis waar jij uit mij ooit bent geboren
Er is een straat die al jouw stapjes heeft geteld
Er is een wijk waar moeders met hun kind'ren wonen
Er is een wereld die jou roofde met geweld.*

Wij horen het lied aan terwijl Marie heen en weer loopt. Ze zingt het vertederend. Intussen komt Karin terug. Hij hoort haar een gedeelte van het lied zingen. Marie vraagt hem om te gaan zitten, want ze heeft thee voor hem gezet. Karim gaat zitten.

Marie: ik he d'r nog een stukje taort bij. Hek zelluf gebakke.

Karim: eh, wat ist veur taort?

Marie: rum rozijnen, die moak ik al 40 jaor.

Karim: oh, maar ik drink geen alcohol.

Marie: da heuf ok nie. Die alcohol is allang weg.

Karim: nee, sorry. Ik eet hem echt nie. Veur mien geleuf wittewel.

Marie: jaja, da zal wel. Volgende keer maak ik er wel inne me ranja. Un kuukske dan moar?

Marie loopt zonder op een antwoord te wachten naar de keuken en neuriet het lied weer. Karim vraagt haar waarom ze steeds dat lied zingt. 'Das verdriet jongen, das diep diep verdriet.' Als Karim wil weten waarom ze zo verdrietig is zegt Marie: 'Gij vraagt wel errug veul [...] ik he al twee kiender begraven, daarom'.

Karim: oh shit. Dat u nog zo'n vrolijk mens bent dan, da fen ik wel knap.

Marie: da ven ik ok. Maor da gebeurt nie vanzelluf, da motte heul veul veur doen.

Karim: waaraan zijn uw kiender dan overleje?

Marie: zo. Tied veur un pafke.

Na een lange stilte vraagt Karim aan Marie of hij haar nog iets mag vragen. Dat mag, mits hij niet weer begint over haar kinderen.

Karim: stel hè... stel dat ik... dat ik wat had met uw kleindochter...

Marie: wa???

Karim: da war ik bang veur, ge vien het niks.

Marie: da zei ik nie. Ik he zelluf ok nog weleens unne vrijer uut het Zuuden gehad. Met van die mooie bruune ogen, net als gij. [...] Dus gij bin verliefd op mien kleindochter?

Karim: ja, en zij ok op mien.

Marie: witte wa het ism Karim. Een Marokkaan in de familie, daar moet ik gewon ekkes aan wennen. Gewon aan het idee, witte wel. Ik wit da gij unne goeie ben, dus da is het nie. Maar toch... un Marokkaan, dak da nou nog met moe maken.

Plotseling horen we van boven gestamp, gebonk, herrie. Opnieuw weten we als publiek niet of het erbij hoort. Er wonen in deze flat namelijk nog steeds gezinnen. Als eerste kijk ik naar de reactie van de spelers. Ik denk als ze niet reageren, dan hoort het er niet bij. Maar dan zegt Marie: 'ga er ekkes kieken jongske. Of alles wel goed gaat daar.' Karim staat op en wil weg lopen.

Marie: widde Karim... mien zoon is vermoord door un Marokkaan.

Stilte

Karim: (zacht) sorry

Marie: daar heufde gij geen sorry veur te zeggen, gij zei het nie gewist.

Karim: nee...

Karim loopt weg.

Marie: (tegen het publiek): 't is veur de erste keer, dak da kon zegge

We, toeschouwers, worden door onze gids verzocht mee te gaan met Karim naar buiten. Marie blijft achter in haar woonkamer en ze zwaait ons uit. Het voelt raar om haar zo achter te laten nadat ze zoiets heftigs heeft vertelt. Maar we gaan weer met de hele groep verder, sommige toeschouwers lopen naar haar toe en bedanken haar of geven haar een schouderklopje. We gaan naar de woning boven die van Marie, waar de herrie was. Als we ervoor staan klopt Karim aan.

(5)

De deur gaat open op een heel klein kiertje. Een Nederlandse jongeman (Leroy) vraagt wie het is aan de deur. Leroy wantrouwt de situatie, hij is voorzichtig. Karim: 'ik ben het, Karim'. Leroy: 'Wat kom je doen?' Karim zegt dat hij komt kijken wat er aan de hand is. Leroy zegt dat er niets is. 'Waarom doe je dan zo opgefokt? Laat me gewoon binnen'. Leroy: 'ja, tuurlijk, kom d'r in'. Hij doet de deur open en ziet behalve Karim ook een grote groep toeschouwers staan. Hij lijkt het gewoon te vinden. Alsof Karim wel vaker een hele horde mensen achter zich aan heeft lopen. Als Karim naar binnen wil gaan zegt Leroy: 'Wacht even, publiek eerst...'. We lopen naar binnen terwijl Leroy voor de deur staat en ons allemaal begroet. Als we binnen zijn zien we dezelfde soort woonkamer als die van Marie. Maar dan anders ingericht uiteraard. Het is wat moderner, donkerdere kleuren. In plaats van een tafel met vier stoelen staat er een bank. De tribune is op dezelfde plek als bij Marie. En waar Marie de keuken heeft, is hier een dichte deur. We weten niet wat (of wie) daarachter is. 'Waar is ie?' vraagt Karim. 'Wie?' antwoordt Leroy. Hij blijft ontkennen dat er iemand in de kamer is, maar hij blijft ook erg gespannen overkomen. Karim zegt dat hij geschreeuw en gebonk hoorde toen hij bij Marie beneden was. 'Als je in de problemen zit, dan zeg je het, hè. Dan help ik je, dat weet je toch' zegt Karim. Leroy blijkt een oude bekende te schuilen. Een oude vriend van hen beiden die in de gevangenis heeft gezeten en nu vrij is. Die vriend blijkt te vluchten voor iets. Schulden, foute zaken, verkeerde contacten... Leroy zegt dat hij hem morgen weg wil hebben, maar dat hij hem voor nu even wil helpen. Hij is zijn 'maat'.

Karim: we waren toch met een hele groep, Leroy?

Leroy: Ja. Hier met de jongens in Cuijk Noord, dat was gewoon samen van kinds af aan. Alle vaders werkten bij de Homburg. Homburg was alles. Voor ons ook. Sinterklaasfeestjes op de fabriek. Kadootjes. En niemand keek naar Nederlands of Turks of wat dan ook. Wij waren de

groep van de Vlauwe, klaar. En opeens was Homburg weg. Allemaal geen werk meer. Thuis hoefde je niet voor geld aan te kloppen. Was er niet. Als je uit wilde gaan... geen geld. Dat moest je regelen, gaan werken. Of iets anders doen. Of allebei. Of helemaal niks. Wij wisten heel goed wat geld waard was. Vakantie. Spaanse vrienden hadden een auto dus die gingen naar Spanje. Joegoslaven hetzelfde. Marokkanen en Turken hetzelfde. Wij hadden geen auto thuis. Bij Danny ook niet. Vliegen, dat bestond niet. Dus bleven we thuis, Danny en ik. Alle zomers brachten we samen door. Danny en ik, wij waren broers, man.

Karim: en toen Leroy, vertel nog maar eens, wat gebeurde er toen?

Leroy: Een wietkwekerij begin je niet omdat je het zo lekker vindt. Dat doe je niet voor je lol. Da's puur geld overleven. Kakkers snappen dat niet. Die denken dat alles in je leven een keuze is. Maar soms héb je niks te kiezen. Dan zeg je: fuck het normale werk, ik kan hier veel beter van leven. Waarom zou ik werken? Ik verdien zo veel meer.

Karim: en dat vind jij normaal?

Leroy: Zeg ik dat? Ik begreep het. Dat zei ik.

Karim: oke, oke. Maar toen, wat kwam er toen?

Leroy: nou ja, van het een kwam het ander. Niet mijn ding. Maar als je echte matties bent, moet dat kunnen. Hij deed zijn ding, ik het mijne.

Karim: ja, want wat deed jij, jij ging studeren.

Leroy: ja, uiteindelijk pakte in de studie op. De oudste van de klas.

Karim: ja, en tóch bleef je vrienden.

Leroy: ja, was wel anders, maar we bleven vrienden.

Stilte

Karim: En toen ging Rico dood.

Leroy: En toen ging Rico dood.

Karim: Wij waren allemaal op de begrafenis. Allemaal. Tuurlijk. Iedereen. Rico dat was de voornaamste van ons allemaal. Iedereen heeft gehuild. En dat doen we niet snel hè, huilen.

Stilte

Karim:

en waar was Danny?

Leroy:

Hij was er niet.

Karim:

en waar was hij dan?

Leroy:

Dat weten we nu nog steeds niet. Nooit meer gezien.

Karim:

En nou zit die achter die deur?

Karim loopt weg richting de uitgang. Hij wil hem niet zien. Voordat hij weg is maakt Leroy nog een gebaar dat die zijn mond hierover moet houden.

Karim: *Don't worry.*

Leroy blijft achter met het publiek. Hij is nerveus. Niet veel later gaat opnieuw de bel. Het is Aisha, Leroy's vriendin. Ze vraagt of het goed met hem gaat, omdat ze hoorde dat hij problemen had. Hij verandert van onderwerp en vraagt naar haar ouders die ieder moment terug kunnen komen uit Turkije. Aisha: "Ze hadden er al lang moeten zijn, gek word ik ervan!".

Leroy:

Ah joh...

Aisha:

Doe niet zo makkelijk! Ik maak me zorgen. Dit is niet normaal!

Leroy:

Doe nou rustig. Ga effe zitten. Nee wacht, het is beter als je weggaat denk ik. Straks heeft iemand gezien dat je hier bij mij bent. Krijg je die shit!

Aisha:

Wil je me weg hebben ofzo? Wil je me niet meer zien? Krabbel je nu terug? Ja, je krabbelt terug he? Nu het erop aankomt, houdt meneer het voor het gezien. Ik wist het, ik wist het gewoon, dat je dan keihard zou wegrennen. Ik dacht dat jij er voor ging, mooie praatjes waren het, lafaard.

Leroy:

Kappen, Aisha. Kappen nu! En doe rustig! Luister... ik wil niks liever dan jou zien, maar ik wil niet dat we het op het laatste moment verkloten. Maandenlang hebben we alles volgens de regels gedaan, stiekem, maar volgens de regels. Dan ga je nu toch geen risico's nemen?

Aisha:

Sorry ik ben gewoon kei zenuwachtig. Ik heb een slecht voorgevoel. Ze gaan het niet goed vinden. En dan? Moet ik kiezen tussen jou en hen? Dan kan ik niet, Leroy. Jij begrijpt niet hoe groot dit voor me is.

Leroy:

Maar ze kennen mij. We zijn al jaren buren! Volgens mij mogen ze me wel.

Aisha:

Natuurlijk mogen ze je. Als buurjongen. Maar dat is één ding... een relatie met hun dochter, da's heel was anders. Vroeger toen ik op de basisschool zat, speelde ik altijd met jongens. Ik kon gewoon beter met hen opschieten dan met meisjes. Hutten bouwen, voetballen, maar ook bij elkaar thuis. Mijn moeder kende hen ook en hun ouders. Was allemaal prima! Totdat ik dertien werd. Toen heeft mijn moeder gezegd: jij gaat niet meer zomaar met jongens spelen.

Leroy:

Maar toen was je dertien. Nu ben je een volwassen vrouw.

Aisha:

Dat is het hem nou juist!

Leroy:

Pff. Als het moet word ik gewoon moslim. Dan laat ik me zelfs besnijden, hoppa. (hij maakt het gebaar van een knippende schaar)

Aisha lacht.

Leroy:

Maar nu moet je echt weg, schat, anders hakken ze straks het hele zaakje eraf en da hek toch liever nie. Enne... jij toch ook nie?

De toeschouwers worden samen met Aisha de woning van Leroy uigezet. We gaan naar buiten. Daar ontvouwt zich een nieuw schouwspel. Joop, de Jumbo directeur staat buiten hapjes uit te delen aan het publiek. De tweede groep is inmiddels ook buiten gekomen.

(scène 6)

Dirk:

Dit vind ik nou het allerleukste. Mensen verwennen, het contact met klanten. Ik zeg altijd tegen mijn personeel: altijd vriendelijk goeiendag zeggen tegen de klanten. Want zo een klant, misschien ben jij de eerste en de enige die wat tegen hem zegt die dag. Ook prachtig, het werken met personeel, ondanks dat ik ze af en toe vervloek. Echt waar. Kijk, als jij goeie regels waarborgt, ja dan loopt elk bedrijf. Maar als je geen discipline hebt en geen regels, en d'r is

geen controle door niemand, dat er echt heel veel vrijheid is... dan pff.... (maakt gebaar dat alles omvalt)

Mensen hebben gewoon leiding nodig. Maar binnen die leiding hebben ze ook veel vrijheid nodig. Dat ze zichzelf kunnen ontplooien.

Begrijpen jullie dat?

Dirk vertelt over zijn vertrek, dat hij daarvan spijt heeft, maar dat hij hier met het bedrijf niet kon groeien. Zijn vader, die eerst de directeur was, heeft jaren lang geprobeerd de Jumbo uit te breiden, maar het lukte niet omdat bij de gemeente steeds het centrum voor ging.

Dirk:

Ik kan er niet tegen als er met geld gesmeten wordt, zonder erbij stil te staan wat nou echt belangrijk is voor een wijk. Maar ik had de Valuwe graag iets... meer gegund. Hier liggen mijn roots. Als je ergens voor gestreden hebt, dan blijft dat altijd een plekje in je hart. Begrijpen jullie? Dus ik neem nog een drankje en een hapje, vandaag trakteer ik. Heeft iedereen gehad? Mooi. Ik moet weer verder. Dames, heren, nog een prettige avond.

Dirk loopt weg richting de Jumbo. Hij geeft Toon en Redouan (die ook buiten staan) ook een hapje aan. Toon loopt naar Redouan toe die nog steeds met zijn auto bezig is.

Toon:

Ze gaat al flink glimmen. Maar als je altijd zo rijdt als net, dan rij je d'r zo een keer in de prak. Het leek wel of de politie achter je aan zat.

Redouan:

Jaja, de politie hè. Dat dacht u zeker. We gaan een reisje maken. Mijn vriendin en ik. Gewoon ergens naartoe rijden. Parijs. Of misschien Rome. Daar wil ik zo graag naartoe... Rome.

Toon:

Och... dat heb ik met mijn vrouw ook zo vaak gedaan. Gewoon maar een bietje rijden. Daar hield ze van. "Harrie, kom vaar me 's ergens naartoe". Ook toen ze al dement was... Ik weet wat jij denkt, dat wij demente oude-van-dagen in tehuizen duwen!!! Dat denk jij!

Redouan:

Dat denk ik helemaal niet.

Toon:

Maar ik heb zes jaar voor mijn vrouw gezorgd. Totdat het echt niet meer kon. Begon ze lastig te worden 's nachts en da kan nie hè, in zo een woonwijk. Toen heb ik gezegd: "In godsnaam - dan moet ik haar toch in een tehuis doen". Een maand later was ze dood.

Redouan:

Dat spijt mij.

Toon:

Dat spijt JOU? Het spijt MIJ! Dat ik haar die laatste maand nie ook nog bij me heb gehouwen. Ach jong, ik heb zo een mooie herinneringen. Ook van toen het niet meer zo goed met haar ging. Dan vroeg ik: wat wil je vandaag doen meisje? "een patatje eten". En waar wil je dat patatje eten? "In Emmen". Oke, dan gaan we naar Emmen.

Redouan:

Emmen? Waarom helemaal naar Emmen?

Toon:

Dat was helemaal niet belangrijk. Al was het Parijs geweest. Of Rome! Ik reed haar daar naartoe. Voor een frietje met frikadel speciaal. "En nu?" vroeg ik dan, "wat wil je nu doen?" Zij: "laten we naar Den Bosch gaan". En dan gingen we naar Den Bosch. Waren we daar wat rondjes aan het rijden, "wil je ook nog ergens naartoe in Den Bosch?" "Nee, ik wil liever naar Utrecht." Nou dan reden we naar Utrecht. "wil je nog iets anders doen in Utrecht, of zullen we naar huis gaan, het is al laat. "ja laten we naar huis gaan". En dan gingen we terug naar Cuijk. Daar kon ze zo van genieten, van zo een dag.

Toon vertelt dat zij op het laatst zich hem niet meer kon herinneren. Dat deed hem pijn. Maar hij heeft het met liefde gedaan. Tot aan het eind. Dan loopt hij langzaam weg en wordt bijna omvergelopen door Stephanie. Ze stuift in de auto en gooit het portier dicht.

Redouan:

He ik ben nog bezig! Zie je dat niet?

Esmee:

Hou je kop! Straks zien ze me nog!

Redouan:

Zit de politie achter je aan?

Esmee:

Nee!

Redouan:

Wat is er dan?

Esmee:

Jezus, snap je het nou nog steeds niet. Ik heb gejat oke!

Redouan:

Waar?

Esmee:

Bij de Jumbo.

Redouan:

De Jumbo? Dat bedenk je toch niet! Ga dan naar Linders of Albert Heijn!

Esmee:

Ik deed het voor mijn moeder.

Redouan:

Wat?

Esmee:

Ik wilde... ik dacht.. Omdat het niet zo lekker gaat tussen ons iets voor haar te kopen, dingetjes die ze lekker vindt en dan samen eten ofzo. Mijn geld was op.

Redouan:

Ja, dan ga je jatten. Daar zal je moeder blij mee zijn

Esmee:

Ze hoeft het niet te weten!

Redouan

Nou, ik had me het autoritje heel anders voorgesteld.

Esmee

Wat? Welk ritje?

Redouan:

Ja, niks laat maar. Was een verassing.

Esmee

Een verassing! Voor mij? Wat lief! Welk ritje? Gaan wij samen op reis? Oh geweldig, echt kei lief!

Redouan

Ja, kom nou maar uit de auto.

Esmee

Wat?

Redouan

Ik wil dat je mijn auto uit gaat. Vooruit!

Esmee

Wat heb jij nou ineens?

Redouan

Eruit! Ik wil hier niks mee te maken hebben. Ik ken Joop. Ik heb goed contact met hem, oké. Dat laat ik niet door jou verpesten. Ik organiseer nou al een paar jaar die ramadanmaaltijd. Joop is er altijd bij. Ik laat zien wie ik ben. En dit, dit hoort daar niet bij. Straks komen ze en dan zit je hier in mijn auto. En wie is dan weer de lul?

Stephanie scheldt nog wat naar Redouan, zegt dat hij haar laat vallen, noemt hem een 'braaf jongetje' en stormt de auto uit. Als ze weg is komt Joop aangerend.

Dirk:

Waar is ze naar toe gelopen?

Het publiek, dat plotseling ook bij alles betrokken is, zwijgt unaniem.

Dirk:

Waar is ze? Nou?

Stilte.

Dirk:

Oké, jullie willen niks zeggen. Maar ik weet wie het is. Ik ken haar ook. Van kinds af aan. Maar dat betekent niet dat ik haar niet moet pakken. Daar kan ik niet aan beginnen. Dan is het einde zoek. De regels moeten duidelijk zijn. Grenzen moeten getrokken worden. Je kan gewoon niet soft zijn.

Dat weten die criminelen ook, en die junkies ook. Dan denken die: o, dáár gaat 't makkelijk. Daar durven ze niet zoveel, dus daar gaan we een grote bek geven. Nou dus dat heb ik allemaal de keim gesmoord. Ja, we hebben nogal wat knokpartijtjes gehad. En ik heb er ook flink op los gehouwen ja... Maar dan helpen de jongens ook mee. En de mannen van het cafe. Als er iets is, helpen we mekaar. In de stad, daar laten ze het te ver uit de hand lopen. Maar daar heb je die betrokkenheid ook niet. Ja, ik ben ook wel eens bedreigd. Met de dood. Dus ik moet die grenzen wel trekken. Ook al ken ik die jongens. En dat vind ik verrekte lastig. Maar ik vind het ook mooi. Kijk, als je anoniem wilt zijn dan ga ik wel naar de stad. Maar dat wil ik helemaal niet. Hier ben ik opgegroeid. Hier ken ik iedereen.

Daarom juist, daarom wil ik dat meisje vinden. Maar goed, ik onthou het wel. Ik weet wie ze is. De volgende keer spreek ik haar er op aan.

Dan komt uit de flat Fito, de Spaanse man, aanlopen met een koffer in zijn hand. Er volgt een dialoog tussen Joop en Fito waarbij Fito in het Spaans praat en Joop in het Nederlands, en ze elkaar toch verstaan.

Dirk:

Hola muchacho! Waar ga je naartoe?

Fito:

Voy a coger el avion pa ' espana!

Dirk:

Hee Espana, lekker op vakantie? Vacantiones!

Fito:

No

Dirk:

Nee?

Fito:

Me voy para siempre

Dirk:

Weg voor altijd?

Fito houdt een heel monoloog in het Spaans. Joop begrijpt, net zoals het grootste deel van het publiek, er niks van. Af en toe horen we een aantal Nederlandse woordjes er tussendoor: drie maanden, "tienes un hijo, tienes un kleinkind... begrijp je?"

Teresa, een Spaanse vrouw die op het balkon stond en deze monoloog aanhoorde wil het gaan vertalen aan ons, en aan Joop. Maar dan zegt Joop:

Dirk:

Laat maar Teresa, ik heb er geen woord van verstaan, maar ik snap het helemaal.

Fito stelt, wederom in het Spaans, voor om op het bankje voor de flat een biertje te drinken. Op dat bankje zit ook Aisha, die we even daarvoor hebben gezien bij Leroy. Ze is aan het roken, en ziet er bezorgd uit. Het publiek weet inmiddels waarom ze zich zorgen maakt, namelijk omdat haar ouders nog niet zijn teruggekomen van vakantie, en omdat ze, wanneer ze terugkomen, moet gaan vertellen dat ze verkering heeft met hun Nederlandse buurjongen, Leroy. De twee mannen, Fito en Dirk, gaan naast Aisha op het bankje zitten. Ze kijkt wat geïrriteerd naar hen. Fito haalt twee biertjes uit zijn koffer en geeft er een aan Dirk.

Vervolgens volgt er opnieuw een hele monoloog van Fito in het Spaans. Hij heeft het tegen Joop. Het publiek verstaat het wederom niet, maar Joop lijkt te begrijpen waar Fito het over heeft.. Hij knikt met zijn hoofd en zegt af en toe "jaja..." Zou hij echt begrijpen waar Fito het over heeft? En hoe dan, als hij eerder in de scene aangaf geen Spaans te spreken.

Dirk:

Ik ben ook weggegaan. In Amerika heb ik gezeten. Ook van die vrijheid geproefd. Beetje rondgereisd met een circus. Dat was mooi. [...] Ja en toen heb ik op een gegeven moment naar huis gebeld en gezegd; volgens mij kom ik niet meer terug. "Wát is er met jou?!" zeiden ze. Zo van jij komt naar huis want dat en dat ga jij doen en anders niet! Ja, ik had al afgesproken dat ik de supermarkt over zou nemen. En dat heb ik gedaan. Soms denk ik wel eens hoe mijn leven was geweest als ik het daar had opgebouwd, in Amerika.

Aisha steekt intussen nog een sigaret op. Fito vraagt of ze ook een biertje wil. Ze schudt met haar hoofd.

Dirk:

(Tegen Fito) het geloof. (tegen Aisha) maar dan wél roken...

Aisha knikt. Dan begint Dirk over het feit dat hij het niet snapt, hoe het zit met dat geloof. "niet drinken, wel roken, geen hoofddoekje, wel een... dan onderbreekt Aisha hem.

Aisha:

Dat gaat niet over het geloof. Dat gaat over mij, over Aisha. Wie ik ben. Ik ben Aisha en ik geloof. Op mijn manier. En ik rook, omdat ik dat lekker vind. Maar dat betekent niet dat ik minder geloof, of dat ik een slechter mens ben. Begrijpt u wel.

Dirk hoort het verhaal aan, hij fronst. Maar besluit te vertrekken omdat hij nog veel werk te doen heeft. Wanneer hij aan Fito vraagt of hij een lift naar het station nodig heeft zegt hij dat hij zo nog even een dame moet helpen en daarna pas vertrekt.

Dirk:

Maar je gaat toch wél?

Fito:

Sisi... waarom zeg jij dat?

Dirk:

Nou, je gaat al veertig jaar...

Fito:

Dit keer echt *(laat zijn koffer nog eens zien)*

Dirk:

Zorg dan maar dat je je vliegtuig niet mist!

Fito:

Lacht Spanjaarden zijn nooit te laat!

Joop gaat weg, Fito blijft bij Aisha zitten. Hij kijkt naar aan.

Fito:

Nou...

Aisha kijkt hem aan.

Fito:

Vertel maar.

Aisha kijkt even, maar zegt niks.

Fito:

Ik wacht.

Fito legt zijn handen gevouwen op zijn buik.

Fito:

Meisje, ik heb alle tijd.

Stilte.

Dan begint Aisha te praten. Ze vertelt dat ze op haar ouders wacht. Die hadden al terug moeten zin van vakantie, uit Turkije. Ze eindigt met: Nou dat was het.

Fito:

Dat was het?

Aisha:

Ja

Fito:

No no

Aisha:

Si, si

Fito:

Hay mas.

Aisha:

Mas?

Fito:

Meer

Aisha:

Meer?

Fito:

Ja. Vertellen!

Na een stilte vertelt Aisha dat ze een vriend heeft, Nederlandse vriend nota bene. Fito begrijpt meteen de situatie. Er is spanning en begrip tussen de twee.

Aisha:

Ik wil verder met hem, en dat ga ik ze vertellen.... Straks... als ze thuiskomen... ik ga het ze gewoon vertellen... ik ga zeggen... ik ga zeggen... Babba, anne... ga ik zeggen.... Ik ga zeggen...

Babba, anne, ik ben verliefd!

Fito:

Zwaait heen en weer met zijn vinger en maakt tijt geluiden tussen zijn tanden. No no no!

Aisha corrigeert zichzelf. Ze wil het anders zeggen. Iedere nieuwe suggestie laat ze keuren door Fito die als een jarenlange vriend naast haar zit. Op een gegeven moment vraagt Aisha aan Fito of hij ooit een Nederlandse vriendin heeft gehad.

Fito:

Amigas Holandesas? Siii, muchas! Y Yugoslavas, y Belgas, y... muchas amigas!

Aisha:

Maar dat heeft u vast nooit aan uw moeder verteld?

Fito:

No, no!!! Met één vrouw, ik ben getrouwd, maar ik durfde niet te zeggen tegen mijn moeder, toen ik scheidde. Muuuuchos dolor de cabeza para mi madre!

Aisha:

Ik wil niet dat mijn moeder hoofdpijn krijgt. Of verdriet in haar hart. Maar ik wil toch eerlijk zijn. Wat als ze gaat huilen... Of stel hè, ze vindt het goed. Maar dan. Moet ik haar dan alles zeggen? Overall toestemming voor vragen? Dat gaat hij natuurlijk nooit begrijpen. Dat je belt waar je bent, dat je belt als je wat later komt. Nederlanders begrijpen dat niet. Hij zal zeggen: waarom doe je dat nou? Vertrouwen ze mij niet?

Nee, dat is gewoon omdat mijn moeder zich zorgen over mij maakt. Omdat ik nou eenmaal alles met haar overleg. Ik snap niet dat ze zelf niet even belt dat ze wat later komt. Hé, maar moet u het vliegtuig niet gaan halen?

Fito staat op, hij zegt dat het goed komt, vandaag of morgen. Manana, misschien wel, misschien niet. Hij ziet het publiek staan, en neemt ons mee naar binnen, de andere portiek in.

(Scène 7)

We lopen met de helft van de groep naar de portiek waar we nog niet zijn geweest. De andere helft van de groep gaat naar de portiek waar wij net vandaan kwamen. Als we twee trappen omhoog lopen komen we aan bij de volgende woning. Wanneer we binnenkomen horen we al in de gang wat klinkt als Turkse muziek. We komen binnen in een echte meidenkamer. Roze vloerbedekking, witte kasten, een bureau, er liggen overal kleren. En tegenover dit kamertje is de tribune waar het publiek mag gaan zitten. Een meisje is vrolijk haar kleding aan het opvouwen uit of in de koffer dat is niet helemaal duidelijk. Ze ziet er modern uit, en van Turkse afkomst. Lang donker haar, een spijkerbroek, en een truitje. Ze neuriet met de muziek mee. Als we even de tijd hebben gehad om dit beeld in ons op te nemen klopt er iemand op de deur. Ze (Naz) doet ze deur open en een ander meisje (Emel) stormt binnen, voordat Naz de kans krijgt haar te begroeten zegt ze:

Emel:

Naz! Is het waar?

Naz:

Wat?

Emel:

Is het waar?

Naz:

Wat is waar?

Emel:

Wat ze zeggen?

Naz:

Hè?

Emel:

Ben ik je beste vriendin of niet?

Naz:

Natuurlijk ben jij... Emel, wat is er toch?

Emel:

Wat is er? Wat is er? Mijn beste vriendin heeft in Turkije een jongen ontmoet! En niet zomaar ontmoet... nee, hij is veel meer dan dat. Dus je zou denken; wie krijgt het als eerste te horen...? Nou niet dus.

Naz:

zucht ik ben nog geen dag terug van vakantie, en heel Cuijk-Noord weet het al.

Emel:

Dus het is waar?

Stilte

Hoe heet hij, hou oud is hij, wil je met hem trouwen?

Naz:

Ja, ik denk het, ik weet het nog niet.

Emel:

Waarom niet?

Naz:

Ik ken hem nog niet zo goed.

Emel:

Dan halen we de lijst erbij! *Ze haalt een papier uit één van de boeken op Naz' bureau. Ze weet precies uit welk boek.*

Naz:

Oh god, de lijst.

Emel:

Ja, de lijst.

Naam? *Kijkt haar aan*

Leeftijd? *Kijkt haar aan*

Enne... is hij Turks?

Naz:

Is dat belangrijk?

Emel:

Voor mij niet. Als hij maar moslim is. Maar jij wilt per se een Turk.

Naz:

Ik bedoel; is die lijst belangrijk?

Emel:

Hoezo? Dit is onze lijst, Naz. Alle punten waar een goede man aan moet voldoen. Wat is er met jou?

Naz:

Ik ben verliefd Emel. Ik ben nog nooit verliefd geweest, zelfs niet op de basisschool. Laat mij even lekker genieten. Oh, hij is zo knap...

Emel:

Knap? Genieten? Ben je je hoofd verloren? Naz... je hebt toch niet...

Naz:

Wat denk jij? Waar zie je me voor aan? Tss...

Emel:

Wat doe je dan met hem?

Naz:

Gewoon verkering dingen.

Emel:

?

Naz:

Shopper, samen ergens zitten, naar de bioscoop gaan...

Emel:

Oke, we gaan verder. Is hij Moslim?

Naz:

Natuurlijk is hij dat.

Emel:

Drinkt hij alcohol? Bidt hij?

Naz:

Ja hij bidt.

Emel:

En hij drinkt alcohol!

Naz:

Emel, wat heel belangrijk is, hij is heel vrij.

Emel:

Aha! Hij is een player. Daar moet je echt mee oppassen.

Naz:

Nee Emel, hij dént vrij. Hij vertelt mij niet wat ik wel en niet moet doen. En dat is precies wat ik wil, ik wil me vrij kunnen voelen.

Emel:

Dat is waar, dat is heel belangrijk. Maar hij drinkt wel, dus hij voldoet niet aan alles.

Naz:

Ga jij maar lekker een man zoeken die aan alles voldoet Emel. En verdrinken in je eigen eenzaamheid. Want die man bestaat niet. En hoe ouder je wordt, hoe kritischer. En dus kom je nooit meer aan een man. Ik weet dat dit mijn man is. Weet je waarom? Ik heb van hem gedroomd...

Emel:

Je hebt gedroomd?

Naz vertelt over haar droom in geuren en kleuren. Over een bruiloft. Emel luistert gespannen en ze ziet het helemaal voor zich. Ze staan nu beiden aan de rand van de kamer en kijken over de tribune waar het publiek ziet heen. Emel blijft net iets langer in de verte kijken dan Naz, maar dan schrikt ze wakker uit deze dagdroom.

Emel:

En hoe is zijn familie?

Naz:

Oh, Emel, je bent erger dan mijn ouders.

Emel:

Ik wil gewoon het beste voor mijn vriendin. Trouwens, hoe ga je het aan je ouders vertellen?

Naz vertelt dat haar ouders het al weten, dat ze al navraag hebben gedaan over zijn familie. En dat alles is goedgekeurd en geregeld.

Naz:

Tamam!

Emel:

Oh... dan hebben we deze niet meer nodig... *Ze vouwt het lijstje langzaam en voorzichtig weer op en legt hem op tafel.*

Emel vraagt of haar man dan hier naartoe komt.

Naz:

Ben je gek! Wat moet ik hier met een man die de taal niet spreekt, die geen werk kan vinden. Daar wordt hij ongelukkig van, en ik nog meer. Ik wil werken, maar ik wil hem niet hoeven onderhouden hoor.

Emel begint langzamerhand de situatie te begrijpen.

Emel:

Nee Naz, nee hè!

Naz:

Waarom niet?

Emel:

Jij? Naar Turkije?

Naz:

Is dat zo gek? Het is mijn vaderland. Ben je vergeten hoe heerlijk het daar is in de zomer?

Emel:

Ja en hoe heerlijk het is om weer terug te gaan daarna. Om thuis te komen, thuis in Cuijk.

Naz:

Ja, gisteren, toen ik hier aan kwam rijden, daar bij de rotonde, en ik zag het bord "welkom in Cuijk", toen werd ik zo blij van binnen.

Emel:

Nou dan! Weet je hoe irritant het is dat ze ons in Turkije als buitenlander zien, met dat rare accent van ons. Ze horen gewoon dat we niet uit Turkije komen. En huppa, dan betalen we zo het dubbele op de markt. Voor hen zijn we gewoon toeristen!

Naz:

En die meiden, die zijn geslepen... ik voel me zo naïef daar.

Emel:

Het leven is hard in Turkije. Dat ben jij helemaal niet gewend. Hier trek je een nummertje en dan weet je dat je aan de beurt komt. Daar moet je met je ellebogen werken, of de juiste contacten hebben, of gewoon heel veel geld. En anders... *slaat drie haar handen langs elkaar.*

Naz zegt dat ze dat wel leert als ze er woont, maar ze wil wel eerst haar studie afmaken hier. Emel gelooft niet dat hij zo lang op Naz zal wachten. Naz zegt dat Emel gewoon jaloers is. Ze

worden boos op elkaar en zeggen even niks. Naz is haar koffer weer in aan het pakken. Emel kijkt dromerig uit het raam, ze is kwartslag gedraaid van het publiek.

Emel:

Vroeger, toen wij ook in deze flat woonden, woonde daar precies aan de overkant een Nederlandse familie. Hun dochter en ik, wij werden vriendinnen. Elke avond na het avondeten gingen we voor het raam zitten, dat hadden we zo afgesproken. Na het eten. Ik heb toen al geleerd dat je Nederlanders niet moet storen als ze eten. Maar na het eten, als we elkaar bij het raam zagen zitten, dan kwam ze meteen naar me toe. Ja, zij wilde altijd bij ons spelen. [...] Zij vond het bijzonder bij ons, omdat er altijd zoveel mensen waren. Dat vond ze gezellig. [...] Pas hè, toen zag ik haar weer, mijn overbuurmeisje. Toen zei ze ineens dat ze niet meer bij de Jumbo boodschappen gaat doen omdat al die buitenlandse mannen daar staan, en dat vindt ze eng. Dat begrijp ik dan niet hè. Ze heeft altijd bij ons thuis gespeeld. Hoe kan ze nou ineens bang zijn voor Turkse mannen?

Emel draait zich om en ziet tot haar verbazing van Naz haar koffer aan het inpakken is. Ze vraagt haar wat ze gaat doen. Naz antwoordt dat ze meteen vertrekt. Hoe langer ze erover nadenkt, hoe meer ze gaat twifelen. Emel zegt dat ze even helder moet worden in haar hoofd. Maar Naz heeft besloten. Dan horen we een stem uit de gang. Het is Teresa, de Spaanse vrouw.

Teresa:

Ik kom efkes langs voor het reisje naar Barcelona, dat ik aan het organiseren ben. We gaan met alle vrouwen van Safina. Gaan jullie ook mee?

Naz:

Je moet me helpen Teresa!

Teresa:

Ik moet het vandaag weten, echt!

Naz:

Wanneer weet je of iemand het waard is om voor naar de andere kant van de wereld te gaan.

Teresa:

Wat? Poeh meisje, daar vraag je me wat.

Stilte

Dat weet je nooit helemaal zeker. Hoe lang je ook samen bent met iemand, je leert diegene nooit helemaal kenen. Dus het enige wat je kunt doen is je gevoel volgen. Wil je echt bij hem zijn? Valg dan je hart.

Naz kijkt naar Emel, die haalt haar wenkbrauwen op.

Stilte

Teresa:

Gaat het trouwens wel goed met je moeder? Ze zat weer zo stil bij het raam te staren. Zal ik langsgaan?

Naz:

Nee, laat haar maar. Ze heft heimwee naar Turkije. Ze gaat het liefst vandaag nog terug.

Emel:

Waarom doet ze dat dan niet?

Naz:

Hallo! Haar kinderen dan...?

Emel:

Nou, jij gaat lekker mee, toch?

Naz:

Ze staart door het raam, uren. Ze hoopt dat op een gegeven moment het landschap verandert in de bergen van haar dorp.

Teresa:

Ze heeft het altijd gedaan. Toen ze net in Nederland was. Ik weet het nog goed. Ik zag haar altijd zitten voor het raam, de koffer naast haar stoel. Zo'n mooie vrouw, maar ik vond het zo zielig. Helemaal alleen in een vreemde familie. Ze woonde toen nog bij jouw opa en oma. Ik heb haar op een dag meegenomen naar Safina. Daar ging ze beetje bij beetje open als een bloem.

Emel:

(Tot Teresa) En Naz gaat straks in Turkije ook voor het raam zitten, net als haar moeder en hopen dat als ze haar ogen weer open doet, ze de toren van de St. Jozefkerk ziet.

Teresa:

Meisje, je geboorteland zal altijd blijven trekken. Daar is je familie, daar liggen al je herinneringen. Maar.. Ik begrijp dat jij *(Naz)* niet meegaat naar Barcelona?

Emel:

Jawel hoor! Ze heeft d'r koffer al gepakt, zie je?

Emel slaat een arm om Naz. Naz heeft geen tijd om te antwoorden.

Teresa:

Voor vanavond moet ik het weten... ik moet echt weer verder. *(tegen het publiek)*: en jullie? Waar moeten jullie naartoe? Ik ga toch naar buiten, dus ik neem jullie gelijk wel even mee. Kleine moeite.

De groep toeschouwers gaat achter Teresa aan. Een aantal toeschouwers bedanken Emel en Naz, of geven een complimentje. Als we bij een volgende voordeur aankomen doet Vera open. De vrouw die eerder in de voorstelling beneden de portiek aan het poetsen was. We lopen naar binnen.

(scene 8)

Vera:

Ha, Teresa! Het is toch nee geworden heur...

Teresa staat perplex

Vera:

Ja, moet je luisteren... Barcelona, da ken ik al, da doe ik nie, dat is zonde van het geld!

Teresa:

Vera... echt niet?

Vera:

Nee echt niet hoor. Ik ken Barcelona al van binnen en van buiten. Geen bal aan.

Teresa probeert haar nog over te halen door te zeggen dat het niet gaat om de stad maar om de gezelligheid met de vrouwen. Maar Vera heeft besloten. Teresa ziet Vera's tarotkaarten op tafel en probeert haar nog te zeggen dat het daarin staat dat ze mee zal gaan. Het lukt nog steeds niet. Vera is er wel van overtuigt dat er iets in de kaarten voor Teresa staat. Net als ze bij haar verleden wil beginnen, wordt er opnieuw aangebeld. Teresa doet de deur open. Het is Charlie, de vrouw met de wandelstokken aan het begin van de voorstelling.

Charlie:

Zo, Vera, dat portiek is mooi schoon hoor!

Vera:

Nou, ik ben blij dat tenminste iemand dat ziet. Ga zitten. Ik ga tarotkaarten lezen voor Teresa.

Teresa:

Over mijn verleden...

Charlie:

Nou, doe die kaarten maar weg. Dat kan ik je zo vertellen. Je bent als jong, knap ding verliefd geworden op een man hier en toen heb je je hele hebben en houwen achtergelaten om met het te trouwen en hierheen te komen wonen.

Waar of niet?

Teresa:

Ja!

Charlie:

Mij hoeft je niks te vertellen. Bij welke vrouw van onze leeftijd ging dat nou niet zo? Helemaal uit Friesland kwam ik. Doodeng vond ik het.. Naar Cuijk. Die mensen hier, die waren voor mij zo vreselijk griezelig. “messentrekkers zijn het! In Brabant moet je niet komen. Heel gewelddadig zijn ze daar”, dat had ik in een blaadje gelezen. En nu loop ik hier om twee uur ‘s nachts nog alleen over straat. Niks aan de hand. Maar toen! Ik verstond ze ook voor geen cent hier. Dat Brabants, ik dacht dat ze het altijd over mij hadden.

Teresa:

En dan al die kleine huisjes. Thuis was alles zo weids.

Charlie:

En dan zo ver van je familie...

Teresa:

En hier was het zo stil!

Charlie:

En ver weg van de Friese horizon...

(*tegen Vera*) Kan jij ze zeker niks bij voorstellen hè?

Vera:

Dat dacht jij. Ik heb twee jaar in Spanje gewoond.

Teresa:

Wat?

Vera:

Ik heb twee jaar in Spanje gewoond ja. In een dorpje vlakbij Barcelona. Vertel mij wat! Ja! Ik ben getrouwd geweest met een Spanjaard. Vakantieliefde. Ik heb hem hier naartoe gehaald. Kon heel niet aarden, natuurlijk. Dus ging Vera met hem mee: naar het land van zon, zee en strand. Dat denk je dan. Zat ik daar in zo'n dorp. Ik verstond ze voor geen meter. En denk nou maar niet dat als je daar naar het gemeentehuis gaat, of het ziekenhuis, of wat dan ook, dat je dan foldertjes in tien talen hebt. Ha, gewoon alles in het Spaans. Dan móet je wel. Dan moet je wel. En ik heb het geleerd hoor! Avonden heb ik gezeten, een talenknobbel heb ik nooit gehad. Maar ik heb het geleerd, ik heb het geleerd! Dus ik versta die bolle (*Fito*) ook heus wel, maar geen haar op m'n kop dat ik met hem Spaans ga praten. Het is Nederland hier, dus praten we gewoon Nederlands. Zo is dat! Dáár ging ook niemand tegen mij Nederlands praten. Nooit. Af en toe ging ik een weekendje naar het dorp aan de kust. Allemaal Hollanders zaten daar, je had er zelfs Friet van Piet. Je kan je voorstellen hoe gelukkig ik ervan werd; even mijn eigen taal te horen, even een broodje kroket eten... heerlijk. Wat dat betreft snap ik die Turken hier ook weer.

Dat ze zo een winkeltje willen met eigen spul. Want da broodje kroket, dat smaakte jongen, da smaakte!

Charlie:

Dus jij bent getrouwd geweest met een butenlander? Dan wist ik niet...

Vera:

Hij was gewoon Katholiek, dus da's heel wa anders. Zo en nu naar de toekomst.

Charlie:

De toekomst. Dat wil je toch helemaal niet weten joh.

Vera:

Ben je bang?

Charlie:

Als ze tegen mij hadden gezegd: Charlie, jouw zoon gaat in het leger, omdat hij de mensen in Libanon wil helpen. En dan gaat hij voordat hij vertrekt met zijn legioen een oefenmars houden in bossen. En tijdens die mars wordt hij niet lekker. En zijn kameraden laten hem achter en besluiten hem de volgende dag te gaan zoeken. En ze hebben de verkeerde coördinaten genoteerd, dus weten ze net meer precies waar hij is. En het duurt langer dan gepland, en ze vinden hem, en het is te laat. Had jij dat dan geloofd? Maar dat is dan nog niet alles. Want Defensie raakt alle papieren kwijt, dus hoe dat nou precies heeft kunnen gebeuren: "tsja mevrouw; daar valt niet meer achter te komen, helaas." Als ze dat aan mij hadden voorspelt, dan had ik ze keihard in hun gezicht uitgelachen. Of ik had gezegd: als me dat staat te gebeuren, schiet me dan maar meteen voor m'n kop. Maar dat doe je niet. Want als het gebeurt, zijn er nog vier kinderoogen die je aankijken, dan ga je gewoon door. Dat doe je gewoon.

Stilte

Charlie:

Zo. En nu ga ik weer verder - als jullie het niet erg vinden, anders haal ik die 160 kilometer nooit. Je moet eruit, hè? Je moet doorgaan, je moet!

Charlie loopt weg. Lange stilte. De deurbel gaat. Vera loopt naar de deur. Vanuit de gang horen we het gesprek aan.

Fito: hola, esta Teresa aqui?

Vera:

Wat zegt meneer?

Fito:

Esta Teresa aqui? Is Teresa hier?

Vera:

Ah, of Teresa hier is. Ja die is hier. Kom maar binnen. Teresa bezoek voor jou.

Fito en Vera komen uit de gang de woonkamer in. Fito stormt meteen op Teresa af. Hij heeft een brief in zijn hand en hij begrijpt niet wat erop staat. Voor het publiek is het aan de kleur van de enveloppe te zien dat het een brief van de belastingdienst is. Teresa probeert hem uit te leggen wat er staat. Vera kijkt dit aan, en maakt af en toe oogcontact met de toeschouwers.

Vera:

Hoofdschuddend Veertig jaar in Nederland. En nog geen fatsoenlijk Nederlands. Wat is nou 't allerbelangrijkst wat je doet, voordat je wat dan ook doet? Je taal! Zonder taal, doe je niets. [...] En daarom heb ik zo weinig geduld met mensen die hier komen en de taal niet leren. Je bent toch hier? Je hebt problemen, je moet naar de winkel, je moet naar het ziekenhuis, je moet al die dingen... van hen vind ik het dom en van de overheid uit vind ik het bijna crimineel. Dat ze het aangepakt hebben zoals ze het aangepakt hebben. Want dat is echt die geitenwollensokken politiek. Dat was het ergste ding van de Nederlandse regering ooit heeft kunnen doen!

Intussen blijven Teresa en Fito heftig discussiëren over de brief.

Maar daar hebben ze die mensen echt niet mee geholpen hoor. En dan nu, nu zijn ze in ene verplicht om de taal te leren. Dan heb ik zoiets van nou moet je niet bij die oudjes aan komme zeiken. Te laat. Die doen dat niet meer. Die moet je met rust laten. Want die mensen boven de 65-70 jaar daar moet je niet mee aankomme van je moet de taal leren.

De gemoederen lopen hoop op bij Fito: hij en Teresa gaan steeds harder praten.

Vera:

Hé, ruzie maken doe je maar in je eigen huis.

Teresa:

We hebben geen ruzie. We discussiëren gewoon.

Vera:

Ja dat ken ik, discussiëren op z'n Spaans. Da heet bij mij gewoon ruzie. En da doe je maar buiten.

Vera laat Teresa en Fito uit. Het publiek wordt door een van de groepsbegeleiders ook verzocht om naar buiten te gaan. Terwijl het publiek weg loopt zegt Vera:

Vera:

Het is net als met die kopdoekjes. We moeten ze gewoon allemaal gaan dragen! Allemaal! Dan is er voor die meiden niks meer aan. Want het is een soort van verzet van hun hè. "ik ga zo

lekker een kopdoekske dragen. Dan laat ik zien dat ik anders ben. Want dat willen jullie toch zo geer? Dat wij anders zijn?" Ik zeg: gewoon zorgen dat het in de mode komt. Dan voorspel ik je: binnen twintig jaar zijn we allemaal Valuwenees. Kiek dáár moeten we naartoe. Dat is de enige manier.

(scène 9)

Wanneer we naar buiten lopen staat Teresa en Fito nog te discussiëren over de brief. Intussen komen Emel en Naz langs om te zeggen dat ze wel mee willen naar Barcelona, en om te vragen hoeveel het kost. Terwijl Teresa met hen drieën aan het praten is, gaat ook nog haar telefoon. Ze neemt op. Het is iemand die net een nieuwe kamer heeft gevonden. Teresa biedt aan om te komen helpen met schilderen van de kamer. Om een afspraak te maken moet ze even in haar agenda kijken, maar die heeft ze niet bij zich. Ze staat voor de deur van haar huis en ze loopt naar binnen, want daar is haar agenda. Het publiek loopt mee haar huiskamer in.

Als we binnen komen mogen we plaatsnemen op een tribune in de woonkamer van de woning. Met ons gezicht zijn we gericht op een glazen wand, die de woonkamer scheidt van de slaapkamer. In de slaapkamer is Teresa aan het bellen en in haar agenda aan het kijken. Ze lijkt niet door te hebben dat wij, achter het glas naar haar kijken. Als Teresa een afspraak gemaakt heeft drukt ze de telefoon uit en valt zuchtend op haar bed, die het grootste gedeelte van de kamer vult. Het is stil. Ze laat lang en langzaam lucht ontsnappen uit haar mond.

Teresa:

Tien minuten... even tien minuten... dat mag best, Teresa.

Ze sluit haar ogen en ademt nadrukkelijk rustig.

Spert haar ogen plotseling open en komt overeind en zet de wekker.

Anders word ik niet wakker.

Hoor mij nou, akelige dingen zeggen. Hoe kom ik daar nou bij. Teresa! Doe normaal!

Iedereen de stuiven op het lijf. Stel je voor. Stel je voor dat ik nu een dutje doe en niet meer wakker word. Dat het mijn laatste dag was. Zonder dat je het van tevoren weet. Want ze vertellen het er natuurlijk niet bij...

Ze lacht.

En daar lig ik dan.

Nou, de kerk zit vol hoor. Zeker weten! Ze zullen er allemaal zijn. Geen een die kan zeggen: "weet je nog die keer, dat ik bij Teresa voor de deur stond en dat ze niet open deed?" Geen een! Ze zullen er allemaal staan. Uit Aruba ook. Mijn broers. Ook die ene die minister is,. Hij laat alles uit handen vallen als hij het hoort. En hij komt! Ik ben trots op hem, maar hij ook op mij. Supertrots. Ik heb alles voor hen gedaan. En nu voor hun kinderen. Die studeren hier in Nederland. Als er wat is "even Teresa bellen". Ja, als ik er niet meer ben, wat dan?

Teresa merkt op een gegeven moment dat ze duizelig wordt en ze twijfelt of ze de dokter zal bellen. Maar ze wil niet overdrijven. Aan de andere kant, het duizelt haar echt. Op een gegeven moment staat ze op en belt de dokter. De assistente kan in de eerste instantie alleen maar een

afpraak maken voor de volgende week, maar dat is veel te laat voor Teresa. Ze wil snel worden geholpen. Dan lukt het toch nog om een snelle afspraak te maken. Maar wanneer ze ophangt heeft ze er al spijt van. Misschien heeft ze nu de plek van iemand ingepikt die 'echt iets heeft'?!

Teresa:

Stel je voor, dat je écht niet meer wakker wordt. Wat dan? Nou, dan heb je dus nooit geen school afgemaakt. Teresa. Nooit niks bereikt. Je wilde toch zo graag studeren?! Ja, iets met mensen, dat wilde ik doen. Dom, heel dom, dat je niks hebt afgemaakt. Je kon niet eens je kinderen helpen met huiswerk maken. Die waren toch veel geleerder dan jij. Dan heb je als je alleen de basisschool doet.

Ja, maar als je moeder opeens sterft, zomaar op een ochtend niet meer wakker wordt. Moet ik nog méér zeggen dan? Je vader die daar alleen zit met zoveel kinderen dus. En die jongens moesten ook naar school. Dus ga jij van school af. Thuis lag genoeg werk. Als meisje zijnde, als vrouw zijnde ben je toch diegene die... mijn moeder was altijd thuis. Wassen, strijken, koken, ze deed het allemaal alleen. Voor het hele gezin, en dat was groot. En als het moest nog voor anderen. Ja, tot ze erbij neerviel. Zomaar. Van het ene moment op het andere...

Teresa vertelt dat ze haar moeder, toen ze nog leefde, nooit mocht helpen met iets. Haar moeder vond dat kinderen moesten spelen. Zij was dertien toen haar moeder overleed, maar ook de oudste en het enige meisje van het gezin. Haar broers gingen studeren, en zij zorgen voor hen. Ze zijn nu wel allemaal goed terecht gekomen.

Teresa:

Mijn broers, allemaal gestudeerd hoor! Ik [...] ben heel trots op mijn broers. En zij op mij. Ook al ben ik niet hoogopgeleid. Daar voel je je echt niet minder door in onze familie. Helemaal niet. Nee, want zij aanbidden mij. Ik heb alles voor ze gedaan.

Oh zie je, ik voel me niet goed. Ik moet gaan liggen. Hoe laat is het? Vier en een halve minuut heb ik nog. Oh, mijn hoofd. Een glaasje water. Ja meid, dat zal je goed doen.

Ze staat op. Ze draait zich om en ziet het publiek. Ze maakt de glazen schuifdeuren open.

Zitten jullie daar? O, ik heb niet eens koffie gezet. Willen jullie koffie? Of liever thee? Kan ook hoor. Ik heb het zo gezet!

De deurbel gaat. Het is Charlie.

Charlie:

Hier heb je het geld voor Barcelona. *(tegen het publiek)* zijn jullie nu weer hier blijven hangen?

Teresa:

Ik wilde net koffie voor ze gaan zetten.

Charlie:

Niks daarvan. We moeten verder, we moeten door. Gelopen moet er worden. Niet te lang stil zitten, kom op, mee naar beneden jullie!

Het publiek gaat mee met Charlie naar buiten. Naar de voorkant van de portiekflat. Eenmaal daar is de andere groep ook al aangekomen.

(scène 10: Slot)

Redouan staat met een bedrukt gezicht voor zich uit te staren. Leunend tegen zijn auto. Zou hij nog piekeren over de ruzie met Esmee? Karim komt naar buiten lopen en geeft een bewonderend klopje op de auto.

Karim:

Ze staat er weer mooi bij.

Redouan mompelt. Karim vraagt wat er met hem aan de hand is. "niks, hoofdpijn" zegt Redouan. Karim knikt en gaat naast Redouan staan. Ze zwijgen.

Karim:

Wat moest je me nou zeggen? [...] Je smsje, je had nieuws.

Redouan:

O dat, ja...

Karim:

Nou...

Redouan:

Ik ga geschiedenis studeren. Ik heb me net ingeschreven.

Karim:

O

Redouan:

Ja

Karim:

Nou, dat wilde je toch?

Redouan:

Ja man.

Stilte

Redouan:

Vind je het niet erg, van ons bedrijf?

Karim:

Jij maakt je eigen keuzes.

Redouan:

Dank je wel joh.

Stile

Karim:

Maar GESCHIEDENIS!!! Wat word je dan? Geschiedenis leraar? Kan je daarin groeien? Nee!
Blijf je dus je hele leven geschiedenisleraar. Wil je dat?

Redouan:

Eh, ja lijkt me mooi.

Karim:

Mooi? Mooi? Zwaar onderbetaald! Blijf je je hele leven in de Valuwe zitten!

Redouan:

En?

Karim:

Wat? Je wilde altijd weg hier.

Redouan:

Ja, ik ben graag in Heeswijk (*een andere wijk in Cuijk*)

Karim:

Precies

Redouan:

Dan ga ik naar die bult, die oude vuilnisbelt. Dan ga ik daar bovenop staan En vanaf dat punt heb je de mooiste uitkijk over de Valuwe.

Karim kijkt hem ongelovig aan. Hij lijkt niet te begrijpen wat er veranderd is met aan vriend. Vera en Harrie zijn inmiddels naar buiten gekomen en staan een gedeelte van het gesprek mee te luisteren. Vera maakt op een gegeven moment de opmerking;

Vera:

Hoor je dat, Toon, die jongen gelooft er echt in.

Toon:

Waarin?

Vera:

In de revali, nee...

Toon:

Resita...

Vera:

Nee! Revilisi, nee..

Fito (inmiddels ook weer naar buiten gekomen spreekt langzaam, lettergreep voor lettergreep uit...)

Re-vi-ta-li-se-ring

Vera:

Jaja, je weet het mooi te zeggen. Jammer voor je dat je het niet meemaakt. Je ging toch terug naar Spanje niet waar?

Fito:

Si si.. Maar eerst mijn meisje gedag zeggen. *Fito kijkt naar boven en zwaait naar Marie, die op het staat te wachten. Hij gaat naar binnen.*

De focus verplaatst weer naar de dialoog tussen Faysal en Karim.

Karim:

Nee jongen, jij begrijpt het niet. Je moet groeien. Groeien. *Joop komt aangelopen met een bord met "verkocht" erop.* Kijk, hij begrijpt dat. Of niet soms, Joop. Je moet groeien toch?

Dirk:

Het is gebeurd jongens. Klaar. Verkocht. Ik kom afscheid van jullie nemen. Ik heb voor ieder van jullie iets meegenomen.

Hij geeft aan iedereen een tasje en begint bij Toon. Toon kijkt erin en ziet niks.

Toon:

Er zit niks is. Lucht weggeven, dat kan ik ook. *Hij verfrommeld het tasje en gooit het op de grond.*

Dirk: *terwijl het het tasje opraaft en recht strijkt* Er zit wel wat in. Een persoonlijke wens voor iedereen. Dat is wat ik kan geven. De rest moet je zelf doen. *Joop word emotioneel en zegt dat hij dit soort dingen moet blijven doen anders word hij alleen maar een 'manager' en die huilt niet wanneer hij vertrekt. Hij herneemt zich en gaat verder met uitdelen van de tasjes. Aan het einde*

geeft hij Esmee ook een tasje die ten eerste zich verstoopt en dan langzaam tevoorschijn komt. Joop zegt dat ze hem nog moet betalen, maar ze heeft het geld gewoon niet. Daarom kan ze wel iets anders voor hem doen. Ze zingt een persoonlijk lied, begeleidt door een akoestische gitaar.

Het lied van Esmee gaat over haar leven. Mensen zien haar 'niet echt'. Ze zingt over haar verleden, en haar wensen voor de toekomst. Als zij een moeder wordt zal ze alles anders doen dan dat haar moeder dat heeft gedaan.

Ref.

Ze zeggen zij is mooi, zij is kien

Maar kijken ze wel echt?

Kunnen ze dan niet in mijn ogen zien

Hoe alles is mij vecht?

Als het emotionele liedje is afgelopen is gaat er een telefoon. Het is die van Aisha.

Aisha:

Het is Turkije! Ze neemt op. Haar gezicht verandert van uitdrukking. Ze zegt verder niks.

Naz, geef me je koffer. Ik moet nú naar Turkije.

Mijn ouders hebben een ongeluk gehad. Ik ga nu naar ze toe. De enige die hier een vliegtuig neemt, dat ben ik.

Leroy:

Nee.

Aisha:

Nee?

Leroy:

Ik ga met je mee.

Aisha wil niet dat hij meegaat omdat ze haar ouders niet nog meer onrust wil bezorgen. Maar Leroy zegt dat je verdriet samen moet dragen. Dit moet ze niet alleen doen.

Leroy sluit af met een rap die hij zelf heeft geschreven over de Valuwe. Het gaat erover dat iedereen alleen het oppervlakkige beeld van de wijk heeft. Dat de mensen net zo vervuild zijn als de lucht in de Valuwe. Het is een mooi en sterk einde.

Einde.

