

Spelen met religie in hedendaags theater¹

Kees de Groot*

Summary

Contemporary theatre sometimes uses religious language, symbols and poses, including elements derived from the Christian tradition. The question is what these references mean: how serious is the courtship with religion? I have selected four productions with unmistakable religious elements. I used the tools of the anthropological informed study of liturgy to test whether these could help to produce an account of the liturgical quality of these shows and performances. Two conclusions could be drawn. Firstly, in some instances the boundary between performers and audience is made fluid. This induces a development towards an event. Secondly, in some cases the show includes the (collective) performance of rituals, but within the context of theatre. These theatrical approaches, constrained by the limitations inherent to professional secular theatre, facilitate a liturgical function of contemporary theatre. Apparently, it is possible to make analytical distinctions with respect to the liturgical quality of the productions, although the subjective element is never absent.

Proloog

We bevinden ons in de aula van het Utrechtse academiegebouw, de indrukwekkende Unie van Utrecht-zaal, voor het afscheidscollege van professor, en universiteitsbestuurder, Henk Tieleman, tevens de afsluiting van het symposium 'Religie als theater – homo religiosus, homo ludens'. Het orgel klinkt. Opeens voelt het alsof we in de kerk zitten. Bovendien gaan we staan voor een introïtus: de binnenkomst van het cortège. Maar de organist speelt geen kerkelijk repertoire. We horen de melodie van Bob Dylans 'Blowin' in the wind'. De zwierige orgelklanken en de rinkelende belletjes van de staf van de pedel bewerken een draaiorgeffect. Ik glimlach. Het academisch ritueel wordt geparodieerd en daarmee gerelativeerd. Het is óók een poppenkast, een verkleedpartij, een spelletje.

Eenzelfde boodschap wordt met woorden uitgedragen met betrekking tot religie in het afscheidscollege zelf. Religie heeft een hoog theateraal gehal-

* Kees de Groot is verbonden aan het 'Department of Practical Theology and Religious Studies', Tilburg University (c.n.degroot@tilburguniversity.edu).

te, aldus Tieleman. Het kan ‘misschien nog het beste als een verkleedkist beschouwd worden, die te kust en te keur attributen en elementen bevat waaruit mensen en groepen kunnen putten om elke gewenste rol en boodschap uit te dragen’ (Tieleman 2011, 163). Tot hen die religie bestuderen wordt hiermee gezegd dat ze zich niet moeten blindstaren op de inhoud van een geloof, dat wil zeggen: de opvattingen en teksten van een religie. Tegelijk wordt ook aan gelovigen het signaal gegeven dat alle verheven waarheidsaanspraken met een korrel zout dienen te worden genomen. Achterliggend motief: religiositeit is ‘als spelen met vuur’, dus de gemoederen kunnen maar beter niet al te verhit raken. De vergelijking met theater is hier dus vooral instrumenteel. Ze dient een maatschappij- en godsdienstkritisch doel: intomen van het gewelddadig potentieel van het verschijnsel godsdienst.

Ik deel deze bekommernis, maar heb niet het gevoel dat aan het verschijnsel religie helemaal recht wordt gedaan. Religie heeft wel iets van een spel (cf. Droogers 2011), maar is ook een staalhard zingevingssysteem dat macht over mensen uitoefent (Ter Borg 2011, 33). Tieleman (2011, 162-166) stelt religie uiteindelijk voor als een spel dat (helaas) wordt misbruikt door ‘de macht’; Ter Borg als een machtsmiddel waarmee mensen erin slagen om (al dan niet vreedzaam) met elkaar samen te leven. Wanneer religie werkelijk een wijze is van omgaan met het mysterie van het leven zelf – dat ook niet door de wetenschapper wordt doorgrond – zal religie een spel op leven en dood zijn (Van Baal 1972, 75-78; 1991, 94-108). Daar kan men moeilijk meer van maken dan het is.

Ook de omgang met het begrip theater bevredigt niet helemaal. Het dient er meer toe om te zeggen wat religie niet is (namelijk ideologie), of zou moeten zijn (namelijk spel), dan wat het wel is. ‘Theater’ wordt hier vooral verbonden met het uiterlijk vertoon van groepsbelangen. Een dergelijke vergelijking met theater helpt om het georchestreerde geweld tussen hindoes en moslims in India te begrijpen (Berenschot 2011) en om te zien hoe gebouwen een rol krijgen toebedeeld als representant van eigen of andermans religie (Valenta 2011). Maar Hans Alma (2011) en Wilna Meijer (2011) laten zien dat theater juist wij-perspectieven kan openbreken. En Freek Bakker (2011) toont met een beschouwing over de negentiende-eeuwse Balinese theaterstaat aan dat het ‘theatrale’ allerm minst naar het ‘illusoire’ verwijst. Daar verwees het theater naar het transcendente (een andere werkelijkheid die aan het dagelijks leven ontstegen is), de enige echte werkelijkheid in de ogen van de Balinesen van destijds. Een uitgewerkt theaterwetenschappelijk perspectief (cf. Goffman 1983) dat meerdere aspecten van religie in beeld brengt, is bij Tieleman afwezig.

Inleiding

In deze bijdrage doe ik het omgekeerde: ik kijk naar specifieke theatervoorstellingen met een blik die is gevormd door bestudering van religie. Hiervoor zijn twee aanleidingen. De eerste is dat het onder theatermakers zelf niet ongebruikelijk is om theater met religie te vergelijken, met name om het theater als een hedendaags alternatief voor de kerk te zien.² Behalve van een wereldbeeld waarin het huidige kerkelijk leven geen rol van betekenis speelt, getuigen deze uitlatingen van het besef dat mensen in het theater de ervaring kunnen opdoen dat ze boven zichzelf als individu uitstijgen doordat ze op een fundamenteel menselijk niveau worden aangesproken.

The aim of any show is to unite an audience. This is the very basis of the theatrical experience, its deep meaning: the desire to become one with others, and for a second to hear what it's like to belong to a single human body.³

In dit citaat stelt de Britse toneelregisseur Peter Brook, medeoprichter van het *International Centre for Theatre Research*, dat het verlangen om één te zijn met anderen en om te horen hoe het is om deel te zijn van één menselijk lichaam, ten grondslag ligt aan de theatrale ervaring. Daar is theater maken op gericht, en dat is de diepere betekenislaag ervan. De Groningse kunstsocioloog Hans van Maanen betwist de houdbaarheid van deze stelling. In modern theater komt het juist aan op de individuele interpretatie, zegt hij. En is een collectieve ervaring ook per se een ervaring van gemeenschap, oftewel: is een ervaring die je met anderen deelt ook een ervaring die je aan anderen bindt? Deze tegenwerpingen snijden zeker hout en maken het mogelijk om onderscheid te maken in de mate waarin het voor bezoekers uitmaakt wat anderen beleven. Maar de transcendente dimensie waar Brook op wijst, blijft bij hem vervolgens geheel buiten beschouwing. Toch heeft Brook het niet zomaar over een gemeenschapservaring, maar over een diepste betekenislaag die betrekking heeft op het verlangen naar eenwording, het verlangen om een flard op te vangen van de ervaring te behoren tot één enkel menselijk lichaam. Mijns inziens slaat dat lichaam niet zozeer op het concrete gezelschap in de theaterzaal, maar op de onvoorstelbare mensheid als geheel die dit ene collectief, en ons begrip, te boven gaat. De cultureel antropoloog Victor Turner spreekt hier van *communitas*: de directe, onmiddellijke en totale confrontatie van menselijke identiteiten die ervoor zorgt dat de mensheid ervaren wordt als één homogene, ongestructureerde en vrije gemeenschap (Turner 1982, 86).

De tweede aanleiding is het expliciete gebruik van religieuze symbolen en rituelen in theatervoorstellingen, een gebruik van religie als *cultural resource* (Beckford 1989). In het theater wordt ruim uit religieuze repertoires geput, of die nu van Griekse, Germaanse of christelijke herkomst zijn.⁴ De vraag is wat dit betekent. De auteur Lucas Catherine hecht niet zoveel waarde aan het voorkomen van dit soort ‘geloof’ in de kunst. Hij neemt als voorbeeld het geflirt met Germaanse goden in de opera’s van Wagner. Hier geldt ‘mythologie als excuus voor een artistieke spelerei’ (Catherine 2010, 19). Hiertegenover staat de diagnose dat het hergebruik van religieuze voorstellingen buiten het veld van herkomst een belangrijk cultuurkenmerk is. Colin Campbell (2007, 329) spreekt van een *mythopoeic culture*: mythen zijn steeds belangrijker geworden als bron van zingeving, juist omdat je niet meer in de waarheid hoeft te geloven. Een ironische houding kan een vrijbrief zijn om zich aan die mythen te laven. Dit laatste kenmerk kan in verband worden gebracht met een ‘post-seculiere’ mentaliteit. In de jaren tachtig vermoedde Victor Turner (1982, 86) al dat het postmoderne theater een plaats zou kunnen zijn waar weer ruimte kan komen voor het speelse ‘doen alsof’, en dat daar het ritueel dus zou kunnen herleven.

Mijn vermoeden is dat religieuze referenties, mogelijk zelfs voorbij de ironie, kunnen wijzen op een, meer algemeen voorkomende, liturgische functie van het theater. Met ‘liturgische functie’ bedoel ik dan, in de geest van Durkheim (1999 [1912], 65), het creëren van een ruimte waarin de aanwezigen worden samengebonden tot een handelend collectief dat zich openstelt voor communicatie met het heilige.⁵ Het begrip ‘liturgisch’ is toegespitster dan het begrip ‘ritueel’ dat verwijst naar alle, al dan niet religieuze symboolhandelingen met een min of meer herkenbaar en herhaalbaar patroon en verloop (Barnard & Post 2001, 9). Liturgie (van het Griekse *leitourgia*) slaat oorspronkelijk op de dienst (*ergon*) van en voor het volk (*leitōs*). In het christendom werd het begrip overgenomen voor de eigen eredienst. In een liturgiegeschiedenis met de titel *Sacred Games* plaatste de Duitse godsdienstwetenschapper Bernhard Lang de liturgie binnen het kader van de ritualiteit. Liturgie is wat hem betreft te beschouwen als een heilig spel (Post 2000). In de volgende paragraaf ga ik nader op het begrip ‘spel’ in.

Startvraag voor mijn onderzoek is de vraag: zijn de verwijzingen in het theater naar religie slechts *Spielerei* of duiden ze erop dat theater zelf in zekere zin als een heilig spel kan worden beschouwd? Ik ben geen advocaat van de religiositeit of a-religiositeit van het theater; ik verken slechts hoe theater speelt met religie, met de richtvraag: wanneer wordt theater liturgie? Ik acht die vraag relevant omdat wel beweerd wordt dat religie de begrenzingen van

het religieuze veld verlaat (cf. Bourdieu 1985). Door precies te kijken naar concrete casussen kan worden waargenomen hoe met de onderscheiding tussen theater en liturgie wordt omgegaan. De methodische vraag daarbij is hoe we dit liturgisch gehalte kunnen bepalen.

Perspectief

Als 'normatieve professional' gaat Brook ver in het hanteren van een religieus perspectief op theater: het verlangen naar transcendente verbondenheid ziet hij als basis, al stelt hij niet dat dit verlangen ook geheel wordt vervuld (het blijft bij: 'for a second to hear what it's like'). Als theaterbezoeker (en amateurspeler) herken ik dit verlangen, maar ik denk niet dat elke theatermaker en -bezoeker zich in deze stelling zal herkennen. Daarvoor is deze te weinig descriptief. Er moet een onderscheid gemaakt kunnen worden in de mate waarin deze liturgische functie aan de orde is, zonder dus theater en liturgie al bij voorbaat op één hoop te gooien. Sociologisch gezien zijn religie en theater twee verschillende velden, wat niet wegneemt dat er over en weer behoorlijk veel grensverkeer kan zijn en pogingen om het onderscheid te vervagen.⁶

Zowel theater als liturgie rekent Victor Turner (1982, 86) tot het 'doen alsof', en daarmee komt de categorie van het spel in beeld. Beide kennen 'de dialectiek van werkelijkheid en verbeelding' (Barnard & Postma 2006), maar de verhouding verschilt. Liturgie en theater, zegt liturgiewetenschapper Gerard Lukken, zijn vormen van spel, maar wel verschillende soorten spel. Liturgie gaat, net als een wedstrijdspel, uit van de realiteit die echter wel anders verschijnt. Theater is meer zoals een imaginair spel ('Ik was de moeder en jij het kind.'). Wanneer kinderen zo met elkaar spelen, betreden ze een andere, illusoire wereld, net als de spelers in een stuk, maar ze spelen niet voor publiek (Lukken 1996, 162-163; 2005, 320-331). Het imaginaire spel heeft ook wel iets van een ritueel en van inwijding in de wereld van het geheim, en in die zin staat het wel weer dicht bij liturgie.

Om het onderscheid tussen liturgie en theater scherp te krijgen, onderscheidt Lukken (1996, 143) zeven kenmerken die in mijn interpretatie neerkomen op twee dimensies waarop liturgie en theater contrasterende posities innemen. In de liturgie is er (1) een collectieve actor (de aanwezige gemeenschap) en (2) een gerichtheid op de werkelijkheid waarin de liturgie zich afspeelt; deze verschijnt echter, zo is althans de opzet, in een ander licht. Lukkens collega Willem-Marie Spielman (2003) spreekt van het openbreken

van de werkelijkheid naar het mysterie dat in de werkelijkheid schuilgaat. Hiertegenover kent het theater 1) het onderscheid tussen publiek en vertolkers en is het 2) gericht op het creëren van een illusie, het voorstellen van een andere werkelijkheid: we zitten weliswaar voor een podium, maar we doen alsof we een huiskamer inkijken.⁷

Tabel Onderscheiding tussen liturgie en theater, gebaseerd op Lukken (1996; 2005)

	Liturgie	Theater
Participatie	Collectieve actor	Scheiding tussen spelers en publiek
Transparantie	Oplichten van transcendentie in het hier en nu	Voorstelling van een andere werkelijkheid

Lukken erkent dat er allerlei ‘mengvormen’ zijn. Het zijn juist die tegen liturgie aanschurkende evenementen, afkomstig van de familie van het theater, die ik hier beschrijf. De twee dimensies waarop ik deze analyseer, betreffen dan de vraag in hoeverre er sprake is van onderlinge gemeenschap (horizontaal) en in hoeverre er sprake is van deelname aan een transcendente werkelijkheid (verticaal). De eerste dimensie is die van de *participatie* (collectieve actor versus de scheiding tussen podium en zaal): hoe hoger de participatie, hoe liturgischer. De tweede betreft de mate waarin er sprake is van *transparantie* (oplichten van het mysterie in het hier en nu versus het voorstellen van een andere werkelijkheid): hoe meer transparantie van het hier en nu, hoe liturgischer ik de casus beoordeel.⁸ Mijn onderneming is erop gericht een aantal casussen op deze twee variabelen te laten scoren.

Het centraal stellen van deze twee dimensies impliceert enerzijds dat een theatervoorstelling als liturgischer wordt beoordeeld, naarmate deze meer inzet op participatie – al dient er ook op de dimensie van transparantie te worden gescoord. Anderzijds zou een kerkdienst als theatraal beoordeeld kunnen worden, bijvoorbeeld voor zover deze meer een schouwspel is waarin de kerk-gangers toekijken hoe een bijzonder uitgedoste figuur met grote nauwkeurigheid merkwaardige handelingen uitvoert, en woorden uitspreekt, alsof deze in een andere wereld verkeert.

De op *ritual studies* georiënteerde liturgiewetenschap beschouwt liturgie als heilig spel (Barnard & Post 2001; Post 2000; Post 2006). Met een variatie op de bestaande typering, onderscheid ik hierbinnen de volgende typen: gebed, geestelijke extase, zegening, gedachtenis, preek en offer. Concreet vindt dit heilig spel plaats in tijd en ruimte, en er zijn bepaalde mensen bij betrokken (dimensies van het ritueel). Wat zij doen kan variëren: bewegen,

zien, spreken en horen, musiceren en luisteren, zwijgen (spelvormen). Met dit instrumentarium analyseerde ik de voorstellingen die ik heb bezocht. Ik was bij mijn selectie van te voren alert op voorstellingen waarbij ik toenadering tot het religieuze veld verwachtte. Ik nam deel, maakte aantekeningen en bezocht de websites. Soms sprak ik ook met makers en spelers en las ik het script. Ik heb mijn verslagen voorgelegd aan de regisseurs, die enkele feiten corrigeerden en aangaven dat ze zich goed konden herkennen in deze weergave. Ik heb geen receptieonderzoek gedaan; ik bestudeer de *performance* zelf en betrek daarbij expliciet mijn subjectieve beleving.

Spelen met het heilige

Extase

Rotterdam, theaterfestival De Parade, 2 juli 2006, 16.00 uur. In één van de tenten speelt de korte festivalvoorstelling 'Ja tegen het jungleavontuur' van *Suver Nuer* die als ondertitel draagt: 'Een voorstelling met Bach, Barbie, Joh. de Heer en het verlangen naar saamhorigheid'.⁹ Opvallend aanwezig in de theatertent zijn twee harmoniums waarop een stuk van Bach wordt gespeeld. Bij aanvang wordt, ter begeleiding van de samenzang, het lied 'Stromen van zegen' uit de bundel van Johannes de Heer gespeeld. Sommigen zingen mee. Anderen reageren giechelg. De verstelster draagt een gebreide jurk met nepborsten tegen haar billen en wijst op het lustvolle in de originele tekst. Ze deelt met ons hilarische herinneringen aan geloofsexpressie in familieverband, waarbij de gesublimeerde erotiek veel aandacht krijgt. Een tante met een grote boezem en een vleselijke geur die in tongen sprak, deed 's middags een toneelstukje. De speelster verkleedt zich als gorilla en doet een 'angstaanjagende' act, doorspekt met het uitroepen van 'halleluja' en 'waarom zijn de bananen krom'. Vervolgens vertolkt ze '*Barbie in a plastic world*' in een staat van verrukking. Ook via een spiritistisch-seanceachtig intermezzo wordt het publiek uitdrukkelijk deelgenoot gemaakt van een gezamenlijke bijeenkomst: 'Concentreer je op een vraag.' En: 'Sta open voor een nummer onder de 958'. Het corresponderende lied uit de bundel van Johannes de Heer wordt vervolgens voorgelegd met de vraag: 'Kun je er iets mee?'. De afsluiting is, indachtig een gedicht van Simon Vinkenoog, het lied 'Ja, ja, ja, ja' ('Mag ook "Nee nee nee nee" zijn.'), bij wijze van 'boeddhistische afsluiting'. Via de band van het verlangen naar saamhorigheid en geborgenheid in een gelovige gemeenschap, geprojecteerd in het verleden, wordt het liturgisch fenomeen tegelijk geparodieerd en present gesteld.

De voorstelling vindt plaats tijdens een zomers festival in een tent. Ingebed in een evenement heeft deze een lagere drempel dan een voorstelling in het theater. Er wordt niet zozeer een stuk aan het publiek gepresenteerd, maar eerder een spel voorgesteld waaraan de aanwezigen kunnen meedoen. Er wordt wel geacteerd, maar het personage nodigt uit tot meespelen. Door de inzet van muziek wordt deelname van het publiek bewerkstelligd, dat meezingt in een speelse sfeer van herinneringen ophalen aan een huisbijeenkomst. Er wordt gespeeld met het heilig spel van de geestelijke extase en de smeebede om zegen. Daarmee *is* het nog geen heilig spel. Wat is het wel? Er is sprake van een collectieve actor (het gezelschap in de tent) en met die werkelijkheid wordt een experiment gedaan: als we nu religieuze liederen zingen, wat doet dat met ons? Ik vermoed dat de resultaten voor mensen verschillend zijn: voor mij is het speelse karakter van liturgie zo belangrijk, en was de inzet van de actrice zo authentiek, dat het gebruik van liturgische spelvormen op mij al het effect van een liturgische bijeenkomst had, al werd daar strikt genomen enkel naar verwezen. In die verwijzing, met daarbinnen actieve deelname, werd ik op het heilige betrokken. Niet voor iedereen zal dit aan de orde zijn geweest; in de receptie kan ook het bizarre, religiekritische, melancholische of ludieke de overhand hebben gehad. Ik was getuige van een luchtig, speels-theatraal evenement dat lonkte naar liturgie.

Gedenken

Vrijdag 15 augustus 2008, Festival Boulevard, Verkadefabriek grote zaal, 's-Hertogenbosch, 20.30 uur – 22.20 uur. *Wunderbaum*, het jonge gezelschap van NT Gent en Productiehuis Rotterdam, speelt *Kamp Jezus*.¹⁰ Toneelbeeld: links kerkbanken, rechts de band: keyboards, drums, gitaren, twee kerkklokken en een piano. Achter op het toneel zien we een stuk van een blankhouten kruis. De voorstelling begint. Een actrice ligt in een pij op de grond en voert een dialoog met de dood, een personage achter op het toneel. De opening van het *Dies Irae* van Schubert klinkt en het publiek wordt welkom geheten op 'Kamp Jezus'. De band wordt voorgesteld en het publiek wordt (als het ware) uitgenodigd tot meezingen. Aldus wordt verwezen naar de setting van een christelijk jeugdkamp. De encenering strekt zich niet uit tot de zaal; er wordt niet werkelijk ingezet op meezingen. Er wordt gedaan alsof.

Onder het motto 'En dan nu de intiemste gesprekken...!' nemen de acteurs plaats in de kerkbanken voor kleine camera's die hun gezichten projecteren op afzonderlijke doeken die naast elkaar boven het toneel hangen. Zo gaan ze in gebed. Eén is het uitvoerigst aan het woord – anderen doorsnijden haar relaas. Ze bekennen hun verlangens (ook naar God), hun begeertes, eenzaamheid

en tekortkomingen. Deze drijfveren sturen hun gang door de voorstelling. De jongeman die wel eens overspel wil plegen, benadert de jongedame die het liefste God eens op bezoek zou krijgen, maar ook voor hem openstaat. Op het *moment suprême* krabbelt hij echter terug, kleedt zich aan en schakelt over naar een religieus discours: 'Iedereen kan liefde geven' verkondigt hij en ter plekke laat hij een koor in gezang uitbarsten. (Een flink deel van het Bossche operakoor blijkt in de zijtribunes te zitten en zingt 'Jeruzalem' uit de opera van Verdi.) Het blijkt de overgang naar een passiespel. De kruisweg wordt nagespeeld in *tableaux vivants*, begeleid door bijpassende gebedsteksten. De toon is niet satirisch. Acteurs nemen vormelijke, strakke poses aan. Het publiek is vrijwel stil. Dan volgt de kruisigingscène: een actrice, slechts gekleed in lendendoek en onderbroek, wordt 'aan het kruis geslagen', en zegt: 'Mijn God, mijn God, waarom heeft u mij verlaten?' Na de voorstelling I.N.R.I van De Bloeiende Maagden en de act van Madonna in de concertreeks *Confessions on a Dance Floor* komt dit beeld (de minder of meer geklede vrouw aan het kruis) me bekend voor (Korte 2009; 2011). Ik wacht af hoe dit verder gaat. Zal er door de vorm heen een wezenlijke ervaring oplichten, iets van de godverlatenheid waarin deze personages lijken te verkeren?

Het loopt anders. Een andere actrice loopt weg en gaat een biertje drinken achter op het toneel. Het spel wordt stilgelegd. Ze (de actrice die kennelijk speelt dat ze uit haar rol is gestapt) vindt het niet kunnen. Ze is op de nonnenschool opgevoed. Dit is haar dierbaar. Zomaar een beetje de dood van Jezus uitbeelden past daar niet bij. 'Het gaat om iets innerlijks.' (Ja, maar we verbeelden het op een verinnerlijkte manier', is het verweer.) Er ontstaat een ruzie, vooral met degene die 'Jezus' speelde en die zich nu bloot en heel kwetsbaar voelt. Zij deed het integer, en dat wordt nu in twijfel getrokken. Alsof ze haar tietten wilde laten zien. 'Nee, zo was de rolverdeling nu eenmaal', zegt 'Simon van Cyrene'. Voor haar was het een manier om het lijden te voelen. Daar mag de ander niet over oordelen. Maar ja, 'moslims zijn gevoelig, christenen mogen dat ook zijn', wordt daar tegenover gezet. Spoedig daarna eindigt de voorstelling. Het *Dies Irae* wordt weer ingezet. De spelers gaan af. Ze krijgen een staande ovatie en langdurig applaus. Ze komen drie keer terug en lijken aangedaan. Ik ben verbaasd dat het hier bij blijft.

De voorstelling schetst het beeld van een christelijk jeugdfestival. Binnen dit bestek wordt gerefereerd aan biecht, gebed, preek, extase en gedachtenis in de vorm van een kruisweg. De laatste vorm krijgt veel aandacht, maar blijft binnen het kader van (het maken van) een voorstelling. In de spelvormen wordt de scheiding tussen podium en zaal voor een groot deel gehandhaafd. Ze wordt doorbroken, wellicht door de muziek die de band speelt, in ieder

geval door het optreden van het koor. De kruisweg is een geval van spel binnen een voorstelling. Het publiek wordt er geen deelgenoot van; voor doorbreking van de code 'voorstelling', zoals in de theatergeschiedenis wel beoogd werd met *Publikumsbeschimpfung*, is de act niet provocatief genoeg.

De voorstelling toont een theatrale verkenning van een serieus thema. Wat kan geloof betekenen: verlangens, schuld, extase, lijden, dood, frustratie? Zowel het persoonlijk geloof als het verschijnsel religie wordt verkend. En daardoor komt ook het explosieve karakter van religie tot uiting. (Ter voorbereiding werd dan ook onder andere met 'een godsdienstsocioloog' gesproken.)¹¹ De ambivalente relatie met het geloof stond voorop: enerzijds een fascinerende culturele bron, anderzijds belichaming van een ongemakkelijke relatie met seksualiteit.

Er worden in deze voorstelling geen conclusies getrokken. Opvallend is de aarzeling. Met het afleggen van bekentenissen, met het inzetten van liederen en een kruisweg wordt de intimiteit van de gemeenschap opgezocht. Maar de beweging wordt niet doorgezet, waarmee een accent komt te liggen op de begrenzing: toch maar niet de liefde bedrijven, toch maar niet 'Jezus aan het kruis slaan'. Dus ook: het theatraal experiment om te komen tot een religieus *event* wordt halverwege afgebroken. De voorstelling blijft voorstelling, die wel gaat over religie en taboes – algemeen: over het sacrale – maar niet zelf liturgisch, of blasfemisch, wordt. De grens hiermee wordt verkend en voelbaar gemaakt.

Mis

Amsterdam, Grote Zaal Stadsschouwburg, 24 december 2009, 22.00 uur. *Urban Myth*, het jonge multidisciplinaire huisgezelschap van de Stadsschouwburg verzorgt een alternatieve nachtmis in het kader van *Expanding Theatre*. De begeleidende tekst bij de 'Liturgie Alternatieve Nachtmis' meldt verder:

Kerst is ontkerstend en is verworden tot een ongebreideld eet- en drinkgelag zonder inhoud. [...] Tijd voor contemplatie en nieuwe waarden.[...] Met gebruik van de traditionele katholieke rituelen (Jörgen was vroeger misdienaar) zullen we je tot denken stemmen. [...] We wensen je een mooie Nachtmis.

Was getekend: 'Melle Daamen (Koster en directeur Stadsschouwburg); Jörgen Tjon A Fong (Misdienaar en artistiek leider Urban Myth)'.¹²

Van te voren is het mogelijk te dineren onder begeleiding van een tafelrede (door actrice Hanna Bervoets) en live muziek, maar door technische

problemen komt van deze entourage weinig terecht. Wanneer ik tegen tien uur de zaal binnenkom, zingt één van de twee gospelkoren al. De toon van het genre is gezet: ik kan een religieus getinte show verwachten. Zangeres Joy Wielkens daalt neer op een trapeze onder het zingen van *Ave Maria*. Désirée Snackey heet ons welkom en haalt herinneringen op aan (het zingen in) de kerk van haar jeugd. De aanzet tot ‘Er is een kindeke geboren...’ wordt direct al door het publiek opgepikt. De kerststemming zit er goed in. Maar er wordt niet op *community singing* gekoerst. Wouter van Oord zet fors de schuldbelijdenis in: ‘Jullie gaan denken aan de fouten die je hebt gemaakt en roepen “Ik ben schuldig” en dan ga ik jullie vergeven.’ De zaal volgt hem, maar medespelster Rosa Mee protesteert en leidt daarmee de Lezingen in, die het kwaad concreter benoemen en sociaal situeren. De Eerste Lezing is uit het Oude Testament: de klacht van Ezechiël over hongersnood en uitbuiting door de leiders van het land. De Tweede Lezing is ‘uit de Metro’ over ‘de pedofiel uit Eindhoven’ die overal wordt uitgekotst. Dit controversiële fragment leidt een eerste dramatisch hoogtepunt in: de pedofiel wordt voorgesteld als een modern kerstkind, die in zijn auto, ‘gewikkeld in doeken’, nergens een plaats vindt. Misschien, zo wordt gesuggereerd, kan toch eens iemand zo’n man op de koffie vragen. Deze onderdelen maken indruk.

Na een diavoorstelling waarin slachtoffers van de financiële crisis worden geportretteerd, zet langzamerhand de verlegenheid met het concept ‘mis’ in. Wouter vertelt dat ze graag wat willen uitdelen bij wijze van Communie, maar brood – dat vonden ze niet kunnen. Daarom hebben ze allemaal wat geld bij elkaar gelegd. Er worden twee kolommen vol muntstukken van twee euro uitgedeeld (‘Lichaam van Christus kan ik natuurlijk niet zeggen, nou... rib uit mijn lijf’). Het ritueel duurt even en brengt chaotisch contact tussen spelers, publiek en het publiek onderling teweeg. Na de herdenking van de gestorvenen van dat jaar (Joy komt op als Michael Jackson), volgt het tweede dramatische hoogtepunt: de collecte. Er wordt daadwerkelijk gecollecteerd voor een ‘transparant goed doel’: een project van B!nk in Suriname voor kinderen die besmet zijn met het HIV-virus. Dan wordt een skype-verbinding gelegd met Paramaribo en de opbrengst gemeld: 1400 euro. De journalist ter plaatse reageert verbouwereerd: ‘Jezus, dat is veel geld, maar...’ Ze heeft er een ‘dubbel gevoel’ over. Nederland ‘doet weer goed’ voor Suriname, terwijl de rijken aldaar een luxe leventje leiden en ‘dus’ niets hoeven te doen... Haar monoloog wordt een repeterend refrein. Wouter, Rosa en Désirée schrompelen ineen. Het publiek is in verwarring gebracht. Heb ik er nu wel goed aan gedaan te geven? Moet er niet een ander doel worden gekozen? Ik geniet ervan hoe er

meespeeltheater wordt gemaakt van de ambivalente gevoelens waarmee het geven aan goede doelen gepaard gaat.

De kwestie wordt niet opgelost. Erachteraan komt nog De Preek, een mini-oudejaarsconference van Freek de Jonge, maar in mijn (liturgisch geschoolde) beleving hebben we al minstens twee preken gehad, en is het er nu in ieder geval niet de plaats voor. Wouter kondigt hem af en staat vervolgens met lege handen want van hem wordt de Heenzending verwacht, maar hij weet geen zending of zegen. Joy moet dus maar haar slotlied zingen: 'Zing, vecht, huil, bid, lach werk en bewonder' van Ramses Shaffy. De Liturgie meldt daarbij: Samenzang, maar dat gebeurt niet. Velen verlaten nu zelfs de zaal, hoewel de koren weer terug op het podium komen en meezingen. Dan is het echt afgelopen.

De alternatieve nachtmis is een show die in vorm en inhoud uitvoerig verwijst naar de populaire nachtmis van Kerstmis. De ruimte van de schouwburg is medebepalend. De acteurs spelen de rol van presentator; de bezoekers geraken bijgevolg in de rol van publiek van een showprogramma en doen af en toe mee vanuit die rol. Vrijwel allen zijn feestelijk gekleed; alle leeftijden zijn vertegenwoordigd. De spelvormen zijn zang/luisteren, spreken/horen, zien en bewegen. Alleen met het uitdelen en inzamelen van geld is er ook enige beweging in de zaal. De tekst overheerst, afgewisseld door zang.

In het programma wordt een mis met uitgebreide liturgie voorgesteld. Opvallend is dat meerdere typen van heilig spel wel worden aangestipt, maar niet worden doorgezet (schuldbelijdenis). Ze worden ter discussie gesteld (communie en collecte) of uitdrukkelijk niet gedaan (zegen), al kan het lied van Shaffy zo worden opgevat. Er wordt een smeekbede gedaan (het beklag over de rijken) maar als Lezing. Verder worden de overledenen herdacht. In één van de (feitelijke) preken (over de pedofiel uit Eindhoven) vindt een ontregelend moment plaats. Al met al een rijk palet, waarin twee typen van heilig spel domineren: de preek en het offer. Het offer verschijnt hier als de tweeenheid communie en collecte. Deze worden uitdrukkelijk horizontaal ingevuld: geen gave of overgave aan een hogere macht, maar aan elkaar. Door, net als in de preek, gangbare opvattingen over goed en kwaad ter discussie te stellen, wordt wèl een transcenderende beweging gemaakt.¹²

Het spel zit dicht op de werkelijkheid. Er wordt geen toneelstuk gespeeld. Het is een gemonteerde show met een daarbij passende, beperkte interactie tussen de bezoekers. Men wordt entertainment geboden, dat echter wel ontregelt. De ontregeling geldt de omgang met morele kwesties. Een sfeer van contemplatie is er hoogstens tijdens de (visuele) gedachtenissen. Het geheel heeft een sterk verwijzend karakter, en wel naar een 'echte Nachtmis'. Het

ongemak met de afstand daartoe wordt uitgespeeld. Tegelijk wijst het zo op de symbolische kracht van de christelijke eredienst en de christelijke boodschap – die in gewone kerkdiensten overigens vaak minder scherp klinkt.

Maaltijd

's-Hertogenbosch, Festival Boulevard, 13 augustus 2010. Het programma meldt een middagvoorstelling met lunch: Het Laatste Middagmaal.¹³ De voorstelling vindt plaats in een afgesloten glazen ruimte, 'de kas', die tijdens Festival Boulevard dienst doet als restaurant De Keuken. Het theatraal-ritueel karakter van de bijeenkomst wordt bij aanvang direct duidelijk gemaakt. Eén speelster (Minou Bosua) komt naar buiten, heet het wachtend publiek (van alle leeftijden) welkom en geeft instructies voor een drempelritueel: de handen dienen eerst bevochtigd in de gereedstaande teil met water, gereinigd tot in de plooiën met scrubzout, waarna zij ze afspoelt en haar medespeler (Patrick Nederkoorn) een handdoekje aanreikt. Binnen schuiven we aan een grote carré-opstelling aan, waarvan zowel de buitenste als de binnenste ring wordt benut. Zij openen de bijeenkomst met het motto 'geweten eten', nodigen ons uit om kennis te maken met de mensen naast en tegenover ons, stellen de andere twee spelers (Louise Korthals en Kiki Schippers) en muzikant (Mirek Walton) voor en delen de algemene gedragsregel mee: een belletje geeft aan wanneer er gegeten, dan wel gekeken moet worden. Het bij restaurantbezoek gebruikelijke opnemen van de bestelling is vervangen door de vraag wie vegetarisch eet (de meesten), wie biologisch vlees (de minderheid) en wie alles eet. De enkelen die vallen onder de laatste categorie dienen aan te geven hoe ze hun keuze denken te compenseren zodat hun maaltijd klimaatneutraal wordt. Deze vraag blijkt de rode draad door de gehele bijeenkomst: een speelse uitnodiging tot bezinning op wat je eet. In dat teken staat de maaltijd zelf en alle theatrale vormen die deze begeleiden: samspraak met publiek, liederen ('Mensch durf te eten'), monologen, dialogen, presentaties, sketches.

Vóór aanvang wordt een 'zuiveringsritueel' gedaan: een drinkritueel met tequila, water, zout en citroen om 'de slechte smaak' achter ons te laten. Met een kneuterige diapresentatie wordt uitgelegd hoe de te schenken vlierbloesemdrank is bereid uit zelfgekweekte vlier (met hulp van de moeder van Minou, die als bezoeker aanwezig is). In een drinklied wordt de lof gezongen 'op de mannen en de vrouwen [...], op de wereld en elkaar [...], op ons grenzeloos vertrouwen, [...] met een hart zonder bezwaar.' Dit wordt gevolgd door het dankgebed. Hierin wordt het voedsel aangesproken als persoon en gedankt voor alles wat het brengt. Ik ervaar het als een echt tafelgebed. Tijdens het eten worden een sketch en een satirische conference gehouden

waarin wordt gespeeld met de kwestie wat je wel en niet zou mogen eten en wat je wel en niet daarover zou moeten (willen) weten. Het nagerecht wordt geopend met een dankgebed aan Onze Moeder: ‘Onze Moeder in de aarde gelegen [...] / Waak over ons / En laat ons leven / Amen.’

De eerste regel heeft nog iets parodiërends, maar het vervolg kan ik niet anders begrijpen dan, opnieuw, een gebed. Het grand dessert ‘voeren’ de bezoekers aan elkaar met lange lepels. Deze operatie leidt tot een merkwaardig intiem contact met mijn, al wat oudere, disgenote. We stoppen elkaar, steeds vaardiger, allerlei lekkers toe. We worden onderbroken door ‘de afwas’, een strak geregisseerde scène waarin de spelers met elkaar discussiëren over de mate van radicaliteit waarin je moet kiezen voor en getuigen van een andere omgang met de aarde. En dan sluit Minou de voorstelling af met een poëtische tekst over een spreekwoord die opstijgt vanaf het dak van de St. Jan en meedeelt dat de boodschap is doorgekomen. Het voelt als een bemoedigende zegen. Wij eten nog even wat laatste stukjes cake en fruit, en praten na, zoals veel andere bezoekers; enkelen wisselen zelfs adressen uit. Allemaal krijgen we een boekje mee met ecologische tips van de spelers, wier personages kennelijk dicht bij de realiteit staan.

De naam van de voorstelling verwijst weliswaar naar het Laatste Avondmaal, maar die specifieke connotatie wordt niet uitgespeeld. De liturgische betekenis is sterk verbonden aan het houden van een maaltijd, een handeling die ook in het dagelijkse leven al ritueel is geladen. Hiermee is een actuele kwestie verbonden, die aanknopingspunt is voor een cabareteske aanpak. Het liturgisch gehalte van deze theatervoorstelling is zo hoog, dat ik me afvraag of deze ook zou kunnen functioneren als performancekunst in een (ecologisch-spirituele) liturgie (cf. Belderbos 2010).

Tijdens de voorstelling geldt een protocol; we stappen in een geritualiseerde bijeenkomst. Verscheidene spelvormen worden gehanteerd: zien, spreken (tot elkaar), luisteren naar tekst en muziek. Bewegen blijft beperkt tot eten en drinken en eten geven. Complete stilte is er niet geweest, wel verstillingsmomenten bij de gebeden en de slottekst. Het evenement kent een overvloed aan typen van heilig spel. Alleen de geestelijke extase ontbreekt. Bijzonder is de omgang met het gebed, dat door de setting (gezamenlijke maaltijd, geen scheiding podium en zaal) ook echt gebed wordt. Op dit grondtype wordt gevarieerd: drempelgebed, lofprijzing, dankgebed en smeekbede. Het eten wordt gezegend, en de aanwezigen worden gezegend, ook met de slottekst. Het lijden van ‘de aarde’ (de planten, de dieren, het milieu) wordt herdacht. Er wordt volop gepreekt, in allerlei toonaarden. Offers moeten worden gebracht om de ecologische voetafdruk te compenseren en in het algemeen de belasting voor de aarde te

verminderen. Alle spelvormen staan binnen het kader van een theatervoorstelling. Daardoor blijft er enige esthetische distantie: je kunt toeschouwer zijn van een muzikale, poëtische, prikkelende voorstelling. Anderzijds is het mogelijk om deelnemer te zijn. Minimaal gebeurt dat door te eten, maximaal door ook (sommige) teksten voor eigen rekening te nemen.

De rol van gemeenschapsvorming is groot in deze voorstelling. Vanuit een situatie van 'togetherness' in de wachtende rij voor de voorstelling vormt zich een participierend publiek dat onderling en met de spelers communiceert. De gezamenlijke maaltijd is volledig in de voorstelling geïntegreerd. De voorstelling gaat over die maaltijd, de sketches vormen niet de achtergrond van wat vooral een gezellige maaltijd is. (Wel wordt er tijdens het hoofdgerecht op de achtergrond gezongen.) Erna wordt er gepraat en worden de spelers gecompimenteerd. (Incidenteel zegt tijdens de voorstelling iemand zelfs iets onuitgenodigd tegen een speler, waardoor het concept van een voorstelling in gevaar komt; dit wordt afgeremd.) Samen eten, in deze entourage, heeft duidelijk gemeenschapsbevorderend gewerkt. Vanuit de keuze om naar een voorstelling te gaan kwamen mensen terecht in een situatie waarin ze fysiek bijeen waren in één ruimte, en vormde zich een maaltijdgemeenschap. Deze gemeenschap wordt uitgetild boven de concreet aanwezige, met name op twee momenten. Ten eerste bij de gebeden, ten tweede bij de poëtische slottekst. Hier wordt een transcendente werkelijkheid geëvoceerd, op een nuchter-speelse wijze.

De bijeenkomst heeft bovendien een sterke ethische lading. Inhoudelijk is ze gericht op het gedrag in het feitelijke leven van alledag. De voorstelling is een onbekommerd moralistische voorstelling/bijeenkomst rond een ecologisch thema. De boodschap ligt er tamelijk dik bovenop. De verschillende stemmen (hedonistisch, cynisch, bevlogen, spiritueel) laten wel ruimte voor een speelse omgang ermee. Wellicht dat het publiek daarom het moralisme accepteert, al kan dat ook te maken hebben met een zekere selectiviteit.

Evaluatie

Het blijkt mogelijk om onderscheid te maken in de mate waarin theater liturgisch kwaliteiten heeft. Er zijn twee kenmerken van het hedendaagse theater die de liturgische functie bevorderen. Het eerste is het doorbreken van de scheiding tussen podium en zaal: het publiek wordt uitgenodigd om ook een rol in de voorstelling te spelen, die daarmee minder voorstelling en meer *event* wordt. De gehele bijeenkomst komt meer in het teken van het gezamenlijke spel te staan. Dit gebeurt bij uitstek in locatietheater: in parken, monumentale

gebouwen, fabrieken, kerkgebouwen en restaurants. In de besproken casussen gaat Het Laatste Middagmaal het verst in het overbruggen van de kloof tussen spelers en publiek. De geregisseerde ontmoeting tussen spelers en publiek en bezoekers onderling speelt daar bijna de hoofdrol. Bezoekers en spelers bevinden zich in dezelfde ruimte. De spelers zijn entertainende gastheren/-vrouwen, de bezoekers worden verondersteld bereidwillig mee te spelen, dat wil zeggen: de maaltijd op een bijzondere manier te nuttigen.

Het tweede kenmerk is de, soms onbekommerde, betreding van het religieuze veld, variërend van parodie, tot heropvoering en de uitvinding van nieuwe rituelen. In Kamp Jezus ging het vooral over de mogelijkheid dat dit gedaan kan worden, en dat dat beladen is: wat is nog heilig, kunnen we dit wel maken? Maar daar en elders worden ook daadwerkelijk rituelen uitgevoerd: er wordt gebeden, gezongen om zegen, een offer verbeeld, gepreekt en een geritualiseerde maaltijd gehouden. De vrees dat de voorstelling in het teken komt te staan van de codes van het religieuze veld lijkt gering. De logica van het artistieke veld (past dit binnen de voorstelling?) speelt soeverein en op de achtergrond haar ordenende rol. Rituele vormen (maaltijd, samenzang, collecte) dienen om inhoudelijke thema's binnen de taal van het theater aan de orde te stellen: de verhouding tot het christendom en saamhorigheid (Jungleavontuur), omgang met de aarde (Middagmaal), morele verantwoordelijkheid en sociale uitsluiting (Nachtmis).

Deze twee kenmerken (meer gemeenschap, vrijmoedige omgang met religieuze vormen) bevorderen de mogelijkheid dat het theater een liturgische functie krijgt. In de inleiding heb ik liturgie omschreven als het creëren van een gemeenschap die communiceert met het heilige. Van de gemeenschap die hier gecreëerd wordt, zijn de volgende kenmerken aan het licht gekomen: (1) het momentane karakter (2) de afwezigheid van aansluiting op een concrete leefgemeenschap, (3) het beperkte contact tussen makersgemeenschap en bezoekers en (4) de affiniteit tussen theaterpubliek en bestaande groepen in de samenleving. Ik licht deze kenmerken kort toe.

- (1) Het sociale fenomeen dat zich tijdens de voorstellingen voordoet, is eenmalig. Wellicht wordt er op het moment zelf gemeenschap ervaren, in enkele gevallen worden er gezamenlijke handelingen verricht, en incidenteel waren er aanwijzingen voor contact tussen bezoekers na afloop van de bijeenkomst. In hoeverre de deelname aan de bijeenkomst effect heeft gesorteerd in het leven daarna, is onduidelijk. Receptieonderzoek zou moeten uitwijzen welke betekenis deze heeft gehad voor de beleving, de mening of het gedrag van de bezoeker.

- (2) De aansluiting op de leefwereld van de bezoekers geschiedt indirect. In het lokaal georiënteerde amateurtheater komt de meelevende, meewerkende en ontvangende gemeenschap beter uit de verf. In het professionele theater zijn tournees, festivals, subsidies en recensies indicaties van een verbinding tussen voorstelling en samenleving. De bezoekers vormen geen eigenstandig objectief wij, maar zijn een selectie van een groter objectief wij. Naar dat grotere wij, 'de samenleving', wordt verwezen. Maatschappelijke vraagstukken, trends, breed levende gevoelens spelen in de voorstellingen een rol. Doordat wordt herkend dat het gaat over 'mij', 'ons' en de ander kan de voorstelling werken.
- (3) De scheiding met het collectief dat de voorstelling maakt is tamelijk scherp. Ook voor zover zich dit niet letterlijk achter de schermen bevindt, is er doorgaans weinig contact tussen performers en bezoekers. In amateurproducties en meespeelvoorstellingen is dat anders.
- (4) Onderzoek wijst uit dat elke podiumkunst haar eigen publiek kent, met bepaalde leefstijlen, die enigszins samenhangen met de hoogte en de aard van de gevolgde opleiding (Van den Broek, Huysmans & De Haan 2000, 42; Van Maanen 2009, 241-174). Een festival trekt een breder publiek dan een voorstelling in het theater. Voor het bezoeken van een voorstelling dient een drempel genomen te worden, praktisch (tijd, afstand, prijs) en psychologisch: hoe explicieter er van te voren al de verwachting is gewekt dat je met een bepaalde thematiek of zelfs boodschap geconfronteerd gaat worden, hoe groter de kans dat zich een zeker publiek zal hebben voorgesorteerd. Junkfoodconsumenten waren zeker ondervertegenwoordigd bij Het Laatste Middagmaal. Een voorstelling als deze loopt het meeste risico om voor eigen parochie te preken.

De communicatie met het heilige vertoont een opmerkelijke variëteit. Inhoudelijk wordt er geput uit het repertoire van verschillende spirituele stromingen, hier: rooms-katholiek, charismatisch, protestants, ecologisch – soms zelfs met medewerking van religiedeskundigen. De omgang ermee verschilt. Soms wordt communicatie met het heilige getoond, soms het begrip van het heilige bediscussieerd, bereflecteerd, becommentarieerd, en ook lijkt er, althans in mijn beleving, daadwerkelijk communicatie met het heilige plaats te vinden. Daar was de heerschappij van de ironie voorbij, en stuitte ik zelfs op onbekommerd moralisme. Een belangrijk kenmerk van theater als hedendaagse kunstvorm blijft wel de plicht tot verrassen. De ruimte voor ritueel, dat bestaat bij de gratie van herhaling, blijft daardoor beperkt, waardoor een belangrijk gemeenschapsvormend potentieel onbenut blijft.

De bekende typen van heilig spel blijken in het theater te worden ingezet. Hiermee wordt leentjebuurt gespeeld bij het religieuze veld zonder nu volledig de scheiding daarmee te doorbreken. Wel wordt daarmee een gebruikelijke toegang tot het sacrale betreden. Soms bleef de definitie van de situatie (als theater) volledig gehandhaafd en werd het heilig spel voorgesteld, maar niet gespeeld, maar ook leidde dit ertoe dat het hier en nu van voorstelling en publiek werd omgevormd tot een vierende gemeente. In die gevallen namen de aanwezigen deel aan een spel waarin het ging om een werkelijkheid over de grenzen van de verbondenheid van deze toevallige en tijdelijke verzameling mensen heen.

Voor religiewetenschappers en sociologen is het daarbij interessant dat theatermakers, soms zelfs met hun medewerking, eenzelfde materie onderzoeken: de relevantie van religie in een samenleving waarin de overlevering van religieuze inhouden en gebruiken drastisch is gewijzigd. Terwijl het theater hierbij het onderwerp van onderzoek dicht kan naderen, blijft de wetenschap doorgaans wat meer op afstand, al spoort het 'methodisch ludisme' ertoe aan om niet voortdurend aan de zijlijn te blijven staan, maar ook eens de rol van gelovige in te nemen (Droogers 2006). Dat heb ik in dit onderzoek gepoogd te doen.

Epiloog

Terug naar het spel met het academisch ritueel in de Utrechtse aula. Wat gebeurde hier nu eigenlijk? Werd de plechtigheid ondermijnd? Nee, ook hier gebeurde dat niet. Doordat er soeverein met het ritueel werd gespeeld, werd het geloof in het academisch bedrijf eerder bevestigd. De bestuurder stelt zijn macht als zeer betrekkelijk voor ('Ik stond erbij en ik keek ernaar' (Tieleman 2011, 149)). De hoogleraar velt zijn oordeel over waar het in religie om gaat. Kortom, de status quo blijft gehandhaafd. In wat er vervolgens over religie wordt gezegd, heeft de vergelijking met theater wel een bepaald effect in het religieuze veld. De vergelijking van religie (iets 'hoogs') met theater en poppenkast (iets 'laags') werkt ontzuenderend of mogelijk zelfs profanerend. De vergelijking van theater met religie die hier is gemaakt vestigt daarentegen de aandacht op het verhevene van theater. Wanneer dan al te gemakkelijk religieuze etiketten worden geplakt, bestaat het gevaar van ophemelen of annexeren. Maar door vanuit dit perspectief concrete voorstellingen te bespreken, die bovendien zelf al expliciet naar religie verwijzen, is dat risico wel enigszins

ingedamd. En zelfs binnen deze categorie blijkt het spel met religie niet altijd even hoog te worden gespeeld.

Noten

- 1 Dit artikel is het resultaat van onderzoek uitgevoerd in het kader van het project 'Op zoek naar een nieuw wij' (Dominicaans Studiecentrum voor Theologie en Samenleving), in de periode 2009-2011. <http://nieuwwij.nl>. In dit artikel worden de resultaten systematisch uiteengezet, mede in discussie met het R&S-publiekssymposium 2011. Daarvoor is geput uit De Groot 2010 en De Groot 2011.
- 2 Dergelijke opvattingen over podiumkunst zijn bijvoorbeeld vertolkt door de Belgische choreograaf Alain Platel van het gezelschap Les Ballets C de la B (*pitié*, 2008), Peter Delpout (NRC 10 december 2010) en Freek de Jonge ('Red de beschaving' (2010) en 'Het verlossende woord' (2010)).
- 3 Peter Brook geciteerd in Van Maanen (2009, 193). En (uitvoeriger) in: Eversmann (1996, 9). (Het interview verscheen oorspronkelijk in: G. Breton, *Theaters* (Series: Thematic Architecture) New York: Architectural Press, 1989.)
- 4 Hoewel Max Smith (2009, xxx) nog weinig terecht zag komen van interesse in Bijbelse thema's bij de jongste generatie theatermakers.
- 5 Durkheim zelf spreekt van *culte*, maar geeft geen definitie. Liturgie is bij hem een christelijk begrip.
- 6 Zie Van Maanen 2009, 270 e.v. over de interactie tussen de wereld van de kunst en andere systemen.
- 7 Mijn oogmerk is om met een betrekkelijk eenvoudig instrument de grensbewegingen tussen het religieuze veld en het veld van de kunst te kunnen beschrijven. Zie McCall (2007, 103-104) voor een vergelijkbare, maar meer uitgewerkte, formele benadering van de afgrenzing tussen liturgie en theater. Zie Pircher (2010, 191-225) voor een (hilarisch gedramatiseerde) discussie over de kwestie hoe beide gedefinieerd zouden moeten worden.
- 8 Deze benadering correspondeert met het onderscheid dat de semioticus A.J. Greimas maakt tussen de sacrale, c.q. liturgische fase van de mythe die mensen integreert in een collectief en de esthetische fase van het spektakel dat mededelend is en mensen tot ontvangers maakt (Lukken 1996, 163). Natuurlijk correspondeert Lukkens begrip van liturgie ook met een specifieke theologische positie, namelijk die van de postvaticaanse liturgische beweging die participatie en ervaring hoog in het vaandel heeft staan (Lukken 2010).
- 9 Later verneem ik dat religie een vast thema is in de producties van Suver Nuver. Andere voorbeelden: 'Extase', 'J.C. Superman'. De voorstelling 'Yes! To live and love'

van Dette Glashouwer die tourde in de Verenigde Staten (2010/2011) bouwt op deze voorstelling voort en was te zien in Theater Bellevue, Amsterdam, 16-18 juni 2011, <http://www.detteglashouwer.com>.

10 Deze voorstelling was deel van de Nederlands Vlaamse theaterselectie (TF-1, 2008, Amsterdam), http://www.tf-1.nl/tfi/download/common/tf_juryrapport.pdf.

11 <http://www.wunderbaum.nl>.

12 Namelijk: een vorm van secundaire transcendentie (Ter Borg 1991, 40-42).

13 De voorstelling is gemaakt door studenten van de Koningstheaterakademie, met medewerking van Minou Bosua (de helft van het cabaretduo De Bloeiende Maagden). Initiatiefnemer is Patrick Nederkoorn, die ook politicologie en religiewetenschappen studeerde. Bron: Nederkoorn, Patrick. Nagesprek. 13 augustus 2010.

Literatuur

Alma, H. (2011),

Aisthesis en transcendentie: over beleving en zinging, in: *Religie & Samenleving*, 6(1), 67-80.

Baal, J. van (1972),

De boodschap der drie illusies, Assen: Van Gorcum.

Baal, J. van (1991),

Boodschap uit de stilte / Mysterie als openbaring, Baarn: Ten Have.

Bakker, F. (2011),

De werkelijkheid van theater, in: *Religie & Samenleving*, 6(1), 139-147.

Barnard, M., & P. Post (red.) (2001),

Ritueel bestek: antropologische kernwoorden van de liturgie, Zoetermeer: Meinema.

Barnard, M., & E. Postma (2006),

Het ludieke en het rituele. Johan Huizinga's 'Homo Ludens' herlezen, in: *Theologisch Debat*, 4(2), 4-14.

Beckford, J.A. (1989),

Religion and advanced industrial society, London [etc.]: Unwin Hyman.

Belderbos, S. (2010),

Van kunstwerk tot religieus ritueel. Een onderzoek naar integratie van performancekunst in de liturgie, Leiden: Dissertatie Universiteit Leiden.

Berenschot, W. (2011),

Religie en politiek in India: straattheater in een patronage-democratie, in: *Religie & Samenleving*, 6(1), 51-66.

- Borg, M.B. ter (1991),
Een uitgewaaierde eeuwigheid. Het menselijk tekort in de moderne cultuur, Baarn: Ten Have.
- Borg, M.B. ter (2011),
 Religie als spel en als machtsmiddel: enkele kanttekeningen bij Weber, in: *Religie & Samenleving*, 6(1), 24-36.
- Broek, A. van den, F. Huysmans & J. de Haan (2000),
Het bereik van de kunsten. Een onderzoek naar veranderingen in de belangstelling voor beeldende en podiumkunsten sinds de jaren zeventig, Den Haag: SCP.
- Bourdieu, P. (1985),
 Le champ religieux dans le champ de manipulation symbolique, in: Vincent, G. (Ed.), *Les nouveaux clercs*, Genève: Labor et fides, 255-261.
- Campbell, C. (2007),
The easternization of the West. A thematic account of cultural change in the modern era, Boulder: Paradigm.
- Catherine, L. (2010),
 Kunst in het geloof en geloof in de kunst, in: *Boekman*, 22(85), 19.
- Droogers, A. (2006),
 The third bank of the river. Play, methodological ludism, and the definition of religion, in: Harskamp A. van, G. Davie, J. Roeland & P. Versteeg (Eds.), *Playful Religion*, Delft: Eburon, 75-96.
- Droogers, A. (2011),
 Religie als spel en zingeving, in: *Religie & Samenleving*, 6(1), 9-23.
- Durkheim, É. (1999 [1912]),
Les formes élémentaires de la vie religieuse, Paris: Librairie Générale Française.
- Eversmann, P.G.F. (1996),
De ruimte van het theater. Een studie naar de invloed van de theaterruimte op de beleving van voorstellingen door de toeschouwer, Amsterdam: Dissertatie UvA.
- Goffman, E. (1983),
De dramaturgie van het dagelijks leven, Utrecht: Bijleveld.
- Groot, K. de (2010),
 Theater als wij-water: gemeenschap en liturgie bij de Bloeiende Maagden, in: Bekkenkamp, J. & J. Verheijen (red.), *Als ik W!J word. Nieuwe vormen van verbondenheid*, Almere: Parthenon, 63-80.
- Groot, K. de (2011),
 Onszelf voorbij gespeeld? Op zoek naar liturgie in het theater, in: Verheijen, J. & Jonneke Bekkenkamp (red.), *Onszelf voorbij. Over de grenzen van verbondenheid*, Almere: Parthenon, 188-212.

- Korte, A.-M. (2009),
Madonna's kruisigingsscène. Blasfemie of theologische uitdaging?, in: *Tijdschrift voor Theologie*, 49(2), 132-153.
- Korte, A.-M. (2011),
Madonna's kruisiging: van theatraal passiespel tot publiek steekspel, in: *Religie & Samenleving*, 6(1), 81-101.
- Lukken, G. (1996),
Wat heeft liturgie met theater te maken? Een verheldering vanuit de semiotiek van de verschillen, overeenkomsten en raakvlakken, in: Lukken, G. & J. Maas (Eds.), *Luisteren tussen de regels : een semiotische bijdrage aan de praktische theologie*, Baarn: Gooi & Sticht, 134-166.
- Lukken, G. (2005),
Rituals in abundance. Critical reflections on the place, form and identity of Christian ritual in our culture. Leuven/Dudley, MA: Peeters.
- Lukken, G. (2010),
Met de rug naar het volk. Liturgie in het spanningsveld van restauratie en vernieuwing, Heeswijk: Uitgeverij Abdij van Berne.
- Maanen, H. van (2009),
How to study art worlds. On the societal function of aesthetic values, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- McCall, R.D. (2007),
Do this. Liturgy as performance, Notre Dame, I: Notre Dame University Press.
- Meijer, W. (2011),
Godsdienstonderwijs in meervoud: de leraar als acteur, in: *Religie & Samenleving*, 6(1), 119-128.
- Pircher, H.B. (2010),
Das Theater als Ritus: De arte liturgica, Wien: Edition Splitter.
- Post, P. (2000),
Speelruimte voor heilig spel, in: Beck, H., R. Nauta & P. Post (red.), *Over spel: theologie als drama en illusie*, Leende: Damon, 139-167.
- Post, P. (2006),
Liturgische bewegingen: thema's, trends en perspectieven in tien jaar liturgiestudie, Zoetermeer: Meinema.
- Smith, M. (2009),
De Bijbel in het theater. Een moeizame relatie, in: Barnard, M. & G. van de Haar (Eds.), *De Bijbel cultureel. De Bijbel in de kunsten van de twintigste eeuw*, Zoetermeer: Meinema, (xxviii-xxx).

Speelman, W.M. (2003),

Liturgie en theater: laten we de zaken niet verwarren... , in: Lamberts, J. (red.), *Ars celebrandi of de kunst van het waardig vieren van de liturgie*, Leuven: Acco, 135-161.

Tieleman, H. (2011),

Homo religiosus, homo ludens, in: *Religie & Samenleving*, 6(1), 148-168.

Turner, V. (1982),

From ritual to theatre: the human seriousness of play, New York: Performing Arts Journal Publications.

Valenta, M. (2011),

The performances of buildings un-built. Minority Islam as Urban Excess, in: *Religie & Samenleving*, 6(1), 37-50.

