

# Poppentheater in het niemandsland tussen traditioneel en modern

Gerd Taube woonde het 11de Poppenfestival in Neerpelt bij. Hij zag veel mensen en relatief weinig poppen op de scènes.

Tijd voor een kleine geschiedenis van het twintigste-eeuwse poppentheater.

## De erfenis van Craig, Teschner en Schlemmer

Het Internationaal Poppenfestival van het Provinciaal Centrum voor Theater Dommelhof is terug van weggeest. Vier jaar na de tiende uitgave in 1993 was Dommelhof in november 1997 weer vijf dagen lang het middelpunt van het internationaal poppentheater. Festivaldirecteurs Marina Coster en Tuur Devens hadden een nieuwe start aangekondigd in de traditie van de vorige festivals maar met krachtige nieuwe accenten. Uit de affiches van de vorige festivals in de foyer van de schouwburg blijkt dat ze daarmee de festivalgeschiedenis trouw bleven. De motieven en de vormgeving van de affiches geven niet alleen een kijk op grafische trends maar tonen ook de evolutie die het poppentheater en het maatschappelijke begrip ervan gedurende de laatste vier decennia van deze eeuw hebben doorgemaakt. Het brave kindervermaak van weleer is een serieuze kunstvorm geworden die de confrontatie en de uitwisseling met andere kunstvormen niet schuwt.

### Het Europese poppentheater

Het poppentheater in Europa kent een lange traditie. Er zijn twee speeltechnieken, het marionetten- en het handpoppenspel, met elk omvangrijke nationale, regionale en lokale tradities waarvan de basistechnieken evenwel overeenkomen.

Zo ontstonden uit het marionettenspel twee fundamentele technieken: de draad- en de stokmarionetten. Draadmarionetten worden uitsluitend bewogen door koordjes die aan een houten kruis zijn bevestigd. Stokmarionetten worden veel directer geleid via een staaf aan de kop van de pop, aangevuld

met een aantal draden, waarmee armen en benen van de pop bewogen worden.

Het marionettentheater trok in de zeventiende en achttiende eeuw door heel Europa en was op marktplaatsen en in grote handels- en residentie(steden) aan te treffen. Door de industrialisering en de regionalisering van de handel werd zijn reisradius steeds meer ingeperkt zodat in de tweede helft van de negentiende eeuw regionale tradities ontstonden.

Het handpoppenspel is als uiterst mobiele en niet al te technische speelvorm in Europa wijdverspreid. Meestal is het karakter van een nationale, regionale of lokale traditie met een bepaalde grappige figuur verbonden. Of die nu Punch (Engeland), Kasper of Kasperl (Duitsland en Oostenrijk), Jan Klaassen (Nederland), Pulchinella (Italië), Polichinelle (Frankrijk), Petruschka (Rusland) of Mester Jakel (Denemarken) heet, de namen voor deze centrale figuur van het traditionele handpoppenspel in Europa zijn legio. Zowel de personages als de stukken en de speelvormen vertonen opvallende gelijkenissen. Een onderlinge invloed of zelfs een gemeenschappelijke oorsprong van het Europese handpoppenspel kan dan ook worden verondersteld. In de mate waarin het karakter van deze geschiedenis wezenlijk afhangt van de heersende mentaliteit en de persoonlijkheid van de speler heeft het handpoppenspel bovendien een overwegend lokaal verleden. Het traditionele handpoppentheater is in dat opzicht vooral een mobiele theatervorm op straten en pleinen geweest, in tegenstelling tot het traditionele marionettentheater dat hoofdzakelijk in binnenruimtes werd gespeeld.

Naast het marionetten- en handpoppenspel bestaan er nog vele regionale en lokale tradities die gebaseerd zijn op zeer uiteenlopende speelwijzen. Bijvoorbeeld de mechanische theaters: figuurmechanismen waarbij figuren vast gemonteerd zijn of zich op een draaiende band bevinden, die door een slinger of uurwerk worden aangedreven en via min of meer ingewikkelde mechanische constructies in beweging worden gezet. Kribbentheaters, die voornamelijk in katholieke gemeenschappen te vinden zijn, werken volgens hetzelfde principe. Zij visualiseren bijbelse heilsverhalen (in de regel kerst- en passiespelen). Een vrij aparte traditie ontstond ook met het stokpoppenspel uit het Rijnland (Keulen en Aken): de poppen zijn daarbij op lange stokken bevestigd die tot op de grond reiken en waarmee de poppen krachtig werden bewogen. Een verwantschap met de typisch Vlaamse stangmarionetten, die meestal via twee ijzeren stangen (aan kop en hand) worden gedirigeerd, zou gezien de geografische nabijheid voor de hand liggen. Een sluitend bewijs hiervoor werd evenwel nog niet gevonden: stangmarionetten zijn met name ook bij de Siciliaanse marionetten van de traditionele 'Opera dei Pupi' terug te vinden. Een andere traditionele speelvorm van het poppentheater is het schaduwspel. In Europa omwille van zijn afkomst gekend als 'ombres chinoises', is deze speelvorm - behalve misschien in Frankrijk - in Europa niet echt vertegenwoordigd; voorts fungeerden de 'ombres chinoises' als favoriete toemaatje van rondtrekkende marionettentheaters.

Wat men tegenwoordig onder traditioneel

poppentheater verstaat, is voornamelijk beïnvloed door deze nationale en regionale speelwijzen die op hun beurt meestal in de negentiende eeuw zijn ontstaan. Het poppentheater heeft zich sinds het begin van de twintigste eeuw niet meer echt ontwikkeld. Er zijn wel technische vernieuwingen doorgevoerd (b.v. in belichting en klank), maar de overgeleverde speelwijzen werden niet fundamenteel veranderd. Het traditionele poppentheater is vandaag voornamelijk als toeristische attractie of als nostalgisch, alternatief vermaak interessant en heeft slechts in die vorm enige overlevingskans. Het werk van de huidige traditionele poppenspelers is conserverend en ijvert voor het behoud van de status quo van deze theatervorm.

Vandaag tonen nog weinig kunstenaars belangstelling voor het traditionele poppentheater, tenzij om deze oude kunstvorm te adapteren of om de nog levende Oude Meesters als 'special guests' in actuele enceneringen te presenteren. De Europese speelvormen van het marionetten- en het handpoppenspel zijn door de opleidingen aan hogescholen in Europa academisch opgewaardeerd, hun technische en vakkundige middelen geperfectioneerd. Wanneer kunstenaars uit andere kunstvormen vandaag in contact komen met het poppenspel hebben ze met een theatrale uitdrukkingvorm te maken die met het eigenlijke poppenspel in het beste geval de naam nog gemeen heeft. Het veelvoud aan omschrijvingen op zich al reikt intussen van poppentheater over figurentheater, objecttheater, materiaaltheater, beeldend theater tot theater van de dingen.

### **Van non-conformistisch tot burgerlijk**

In de eerste decennia van deze eeuw legden kunstenaars als Edward Gordon Craig, Richard Teschner of Oskar Schlemmer zich toe op aspecten van het poppenspel en creëerden op basis hiervan in andere artistieke contexten vernieuwende artistieke uitdrukkingvormen. Ze grepen daarbij terug op een vorm van theaterspel, die zich eind negentiende, begin twintigste eeuw eerder aan de rand van maatschappij en cultuur bevond. Op die manier kwam het poppenspel, zelf wegens zijn sociale en culturele marginaliteit als non-conformistisch alternatief voorbestemd, tegemoet aan de nood van kunstenaars aan alternatieve concepten voor de traditionele theaterpraktijk.

Daarnaast wekten voornamelijk het archaische basisprincipe, met name de verhouding van levende personen tegenover levenloze artefacten, en het artistieke exotisme van

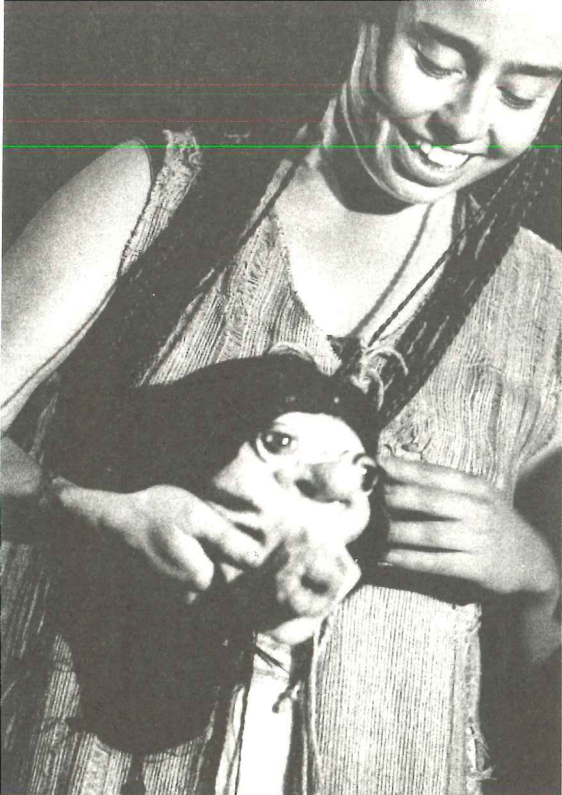


Lander, een verhaal...? - Alexander Sreyac Compagnie / Stef De Koninck

het poppenspel de interesse van kunstenaars. Edward Gordon Craig had vooral oog voor het acteermethodische aspect. Hij beschouwde de fundamentele scheiding tussen speler en materiaal bij het poppenspel als model voor de acteur die zijn bewegingen, gestes en mimiek even bewust zou moeten controleren als de poppenspeler zijn poppen. Deze gedachte culmineerde in het voorstel om de acteur geheel te vervangen door een *Übermarionette*, een reusachtige pop die door de spelers innerlijk bewogen diende te worden. Later kwam hij op dat radicale idee terug. Niettemin bleef de marionet voor Craig een handleiding voor elke acteur aan de hand waarvan deze het alfabet van de bewuste controle over lichaamsbeweging en gestiek moest bestuderen. Daarbij interesseerde Craig zich vooral voor de verschillende vormen van het Aziatische poppenspel. Hij was zeer onder de indruk van het Japans Bunraku-theater: een techniek waarbij drie in het zwart geklede, zichtbare poppenspelers een bijna levensgrote pop doen bewegen. De hiërarchie onder de spelers bepaalt wie de bewegingen van de kop en zijn mimiek alsook de bewegingen van de handen en de voeten mag dirigeren. Craig interesseerde zich vooral voor deze speelwijze omwille van het ingewikkelde dradenspel, dat het mogelijk maakte de beweging van ledematen, vingers en afzonderlijke gezichtsdelens zoals ogen, wenkbrauwen en mond te besturen. De Bunrakupoppen en hun mechaniek inspireerden hem waarschijnlijk bij het bedenken van zijn *Übermarionette*. Zeker is dat deze poppen hem hebben geïnspireerd bij het bedenken van een bewuste acteerkunst zonder een moeilijk controleerbaar, emotioneel innerlijk. Want

Craig droomde van een acteur zonder enige psychologie of emotie, zoals de poppen van het Bunraki, die met hun draadjes en scharnieren sterk op menselijke mechanismen lijken. En zoals een poppenspeler zijn marionetten naar eigen wil en voorstelling dirigeert, zo beschouwde Craig ook de regisseur in het moderne regietheater als een kunstenaar die vrijelijk over alle elementen van het theater beschikte.

Een gelijkaardig idee vormde de leidraad van het onderzoek van de Wiener Sezession-kunstenaar Richard Teschner. Ook hij liet zich niet door een Europese traditie inspireren, maar door de vorm van het Javaanse wayang golek. Bij deze staafpoppen is de kop op een houten staaf bevestigd die in de lengte door het poppenlijf steekt zodat het lichaam op deze staaf om de eigen as kan draaien. De armen worden bij deze speltechniek door twee staafjes bewogen. Richard Teschner heeft op basis van dit principe een techniek ontwikkeld die tot een perfecte bestuurbaarheid leidde. Door draadjes in het binnenste van de poppen aan te brengen maakte hij nog meer gedifferentieerde kop- en lichaamsbewegingen mogelijk dan bij de eenvoudige techniek van de wayang golek. Voor Teschner bestond het ideaal van het kunstenaarschap in het voortdurende experiment; het ideale kunstwerk was voor hem het harmonische *Gesamtkunstwerk* dat verschillende kunstvormen in zich verenigt. Het poppenspel gaf hem de gelegenheid beide idealen te benaderen. Als een beeldend kunstenaar in zijn atelier experimenteerde hij met licht en muziek, met elementen uit de beeldhouwkunst en de schilderkunst alsook met de beweging van poppen. Op deze wijze



Los Mansardinos – Alibi Collectief / Patrick De Spiegelaere

liet hij kleine theatrale kunstwerken ontstaan waarmee hij de autonomie van een eigen artistieke werkelijkheid handhaafde.

De Bauhauskunstenaar Oskar Schlemmer concentreerde zich evenals de Engelse graficus en regisseur Edward Gordon Craig vooral op een bepaald principe van het poppenspel, nl. hoe geometrische vormen in de ruimte bewegen en hoe de natuurlijke bewegingen van een dansende persoon door overeenkomstige geometrische kostuums gedetermineerd worden. De kunstfiguur was daarbij Schlemmers ideaal: een fenomeen dat uit een artificieel gebouwde omhulsel bestond met een danser die er beweging in bracht. Daarbij is de gelijkenis van de constructie van Schlemmers kunstfiguur met de kunstfiguren van het poppentheater onloochenbaar. Ook hier is de dualiteit van speler en pop constituerend voor de artistieke activiteit van het poppenspel. Bij Schlemmer is de activiteit van de dansende persoon erop gericht levendige menselijke bewegingen door de lichamelijke dwang van de geometrische kostuums artificieel te maken. De activiteit van de poppenspeler daarentegen is erop gericht de kunstmatige materie 'pop' levendig te laten worden.

### Contrasten

De verhouding tussen levende lichamen en levenloze dingen – het centrale principe van het poppenspel als artistieke uitdrukking – heeft de programmatische van het vorige festival in Dommelhof in grote mate geïnspireerd. De relatie van beeld, beweging en object was de rode draad voor het Poppen-

festival 1997, aldus het voorwoord van beide artistiek leiders. Kon de toeschouwer deze intentie in de festivalbijdragen terugvinden?

Voorlopig is de profilering van het Poppenfestival met zijn multitheatrale programmering zeer consequent. Men volgt daarbij de trend van de Europese poppentheaterfestivals door de interferentie tussen de genres niet alleen in de enceneringen weer te geven maar ook in de programmeringsstructuur en -dramaturgie. Met het risico het publiek van het traditionele poppentheater te verwarren, stonden naast de conventionele marionettenshow uit de USA ook de meest recente Vlaamse danstheaterpremières. Naast het emotioneel ontroerende kindertheater uit Holland was een koele en gedistantieerde object-performance uit Frankrijk te zien en naast de moordfantasieën van een kookboekauteur in een encenering uit Duitsland stond de mystiek flakkerende droomwereld van een Boerwinkeladept uit Nederland op het programma. Wat zou naast deze bewust geplaatste contrasten de interne samenhang van de festivalprogrammering kunnen zijn?

Ik probeer deze samenhang op te sporen. Joseph Cashore (USA) deelde met zijn Cashore Marionettes *Simple Gifts* uit. Cashore staat in zwarte theateroutfit onbeholpen en zonder enige toneelprésence op een podium. Elke marionettenact licht hij toe met een pover verhaaltje over de ideeën bij een welbepaalde scène. Dan volgt de aangekondigde scène, gevolgd door een nieuw verhaaltje, enz. Daarbij presenteert Cashore geen grote show, maar blijft eerder afstandelijk demonstrerend. De eigenlijke sensatie ligt niet zozeer in deze simpele poppentheatrale *short stories*, dan wel in het precieze en uiterst vakkundige spel met de draadjes van de marionetten. Het is een plezier om te zien hoe Joseph Cashore de strijd van een paard met een mug uitbeeldt en daarbij meer dan dertig draadjes dirigeert, hoe het speelkruis als een telescoop wordt opengevouwen wanneer het paard galoppeert en het weer samengeklapt wordt wanneer het paard tot rust moet komen. Niet de banale handelingen van deze marionettenpantomime, noch de perfectie van de schijnbaar oneindige spelmogelijkheden van de marionet fascineren de toeschouwer, maar wel de bezetenheid van deze marionettenbouwer, die sterk doet denken aan de absurde uitvindingsgeest van Frankenstein en die totaal onvrijwillig op de scène blijkt te zijn terechtgekomen. Dit lijkt zo vreemd, alsof Einstein zijn relativiteitstheorie in leven-de beelden heeft omgezet.

Even vreemd lijken de complexe objecten van A.L.I.S. (Frankrijk). Een man en een vrouw, Pierre Fourny en Dominique Soria, brengen

in een eerder filosofische peepshow gedurende meer dan een uur lang vlakke geometrische objecten, reusachtige foto's met lichteffecten en projecties in perfecte harmonie. Ze veranderen deze beelden onophoudelijk, stuk voor stuk. *100 mobiles à part 1* belooft spannend te worden maar strandt in schijnbaar ongeïnspireerde ruimteacties. Zelfs al is dat misschien niet de bedoeling, in de theatrale ruimte verbindt de toeschouwer mensen, decorelementen en objecten met elkaar. De nietszeggende bewegingen van de lichamen en het zich bewust verbergen achter de werking van de grafische elementen verworden in de betekenisgeladen en a priori betekenis oproepende theaterruimte tot gestische niet-uitingen, die als desinteresse, in het beste geval als distantie van de acteurs tegenover hun handelen worden begrepen. Wanneer acteurs afstand nemen van een duidelijke stellingname tegenover hun handelingen en wanneer lichamen niet gestisch bewegen, dan is er ook gebrek aan aanknopingspunten voor theatrale communicatie met het publiek. De associaties die bij het publiek worden opgeroepen lopen op niets uit, botsen met nieuwe beelden en tekens op de scène zonder dat deze door henzelf of de acteurs beantwoord worden of op zijn minst teruggestuurd. Niet de inhoudelijke dimensie verhindert dit, maar wel de aard van de presentatie. Deze neemt de theatrale conventies over maar is blijkbaar niet bereid rekening te houden met de connotaties van deze conventie. Dit overstijgt de autonomie van het kunstwerk en leidt tot autisme van de kunst.

### Thierry Smits

Het festival in Dommelhof presenteerde drie Vlaamse danspremières en vindt op die manier aansluiting bij poppen- en figurentheaterfestivals zoals die van Arnhem (Nederland) en Erlangen (Duitsland). Over de specifieke danswaarde van de drie getoonde enceneringen vel ik zeker geen oordeel, vermits dat meer vakkennis vraagt. Maar aan de hand van een van de drie voorstellingen kan toch de functionerende theatrale communicatie beschreven worden.

*Corps(e)* is de titel van een gedanst drieluik van de Belgische compagnie Thor en is gebaseerd op beelden van Caravaggio, Francis Bacon en Robert Mapplethorpe. Het complete werk ging in februari '98 in première. In het Dommelhof presenteerde de choreograaf Thierry Smits het deel X, Y, Z dat op werk van de Amerikaanse sterfotograaf Robert Mapplethorpe is geïnspireerd. Zijn portretten en fotografische lichaamsenceneringen zijn erotisch geladen; sadomasochistische ondergeschiktheid is het basisthema van zijn beelden.

Dit wordt ook weerspiegeld in de dansante adaptatie van zijn foto's. De choreografie overstijgt het louter citeren van Mapplethorpes motieven. Lichamelijk aantrekken en afstoten, lichamelijke afhankelijkheid van het ene lichaam als object van het andere en herhaalde clichés als lichamelijke façade vormen de hoofdthema's van de rondedans die ononderbroken op de catwalk voor het publiek wordt uitgevoerd. De associatiemogelijkheden van de toeschouwer zijn veelzijdig en toch fundamenteel erotisch getint. De geklede, halfnaakte of volledig ontblote lichamen staan in een spanningsvolle relatie met elkaar, met de ruimte en met het publiek. Zonder specifieke samenhang verhalen deze lichamen over zeer fundamentele menselijke aspecten, zoals de lichamelijke relatie tussen man-vrouw, man-man, vrouw-vrouw en vrouw-man, kortom alle-daagse verhalen, voortdurend in verandering.

'Panta Rhei! Alles vloeit!' heette dat bij de antieke filosoof Heraclitus, waarmee hij bedoelde dat de wereld voortdurend verandert. 'Panta Rhei' is ook de obsessie van de voormalige partner van Henk Boerwinkel, een nestor van het Nederlandse poppentheater. Charlotte Puyk-Joolen leidt sinds kort een eigen theater in Maastricht, maar blijft in de vormentaal en de mystieke droomwerelden van haar theater een adept van de grote poppenmagiër, zoals ook de naam van haar eigen theater (Het magisch theaternetje) laat vermoeden. Helaas is de naam het enige magische aan dit theater, want de koptotige en gerimpelde maskers die op de duistere sfeermuziek over de halfduistere scène voortschrijden, vervelen alleen maar. De verhouding tussen beeld, object en beweging zoals dit volgens het programma in het hele festival terug te vinden is, wordt in een dergelijke voorstelling als een glibberige beeldenbrij ervaren. De verhouding van de elementen wordt door de synthetiserende en mystificerende encenering volledig verdrongen.

Een enkel lichaam staat centraal in het Cirque ici, namelijk dat van de Fransman Johann Le Guillerm. Vier muzikanten staan verspreid in de manege van de kleine tent. Een zak rolt en hupt de arena binnen. Een naakte arm komt tevoorschijn, zoekt de radiaal lopende groeven in de houten vloer en baant zich aan de hand van de groeven tastend een weg naar het midden van de manege. Dan komen de bijhorende schouder, kop en de rest van het lichaam tevoorschijn. Het is een middelgrote man met spitse puntschoenen en een enge ledere broek die zich bovenaan kegelvormig opent zoals een trechter waarin een pezig lichaam steekt. Het bovenlichaam is tot aan de ribben naakt. Het haar in een lange dunne staart gevlochten, aan de zijkant en achteraan

kortgeschoren. De ogen zijn met zwarte plakband dicht gekleefd. Het eenmanscircus van Le Guillerm is adembenemend en spannend tot aan het laatste trommelgeroffel. Of hij voorzichtig voetje voor voetje over een vlot gespannen koord loopt, zich met houten schoenen door de manege beweegt op de halzen van acht flessen die hij steeds weer achter zich wegneemt en voor zich neerzet zonder daarbij de grond van de manege aan te raken of jongleert met een zwaard - steeds weer brengt hij zijn lichaam in extreme situaties en overwint die met meesterlijke bravoure. Johann Le Guillerm pronkt niet met zijn lichaamsbeheersing zoals in glans- en glittershows. Bij het schuchtere kunstpersonage dat hij in het middelpunt van zijn voorstelling plaatst, ontstaan de 'kunststukjes' vanzelf.

### Paradox

De verhouding tussen beeld, beweging en object speelt inderdaad een rol in alle voorstellingen die ik op het 11de Internationaal Poppenfestival heb bijgewoond, maar een ongeïnterformeerd toeschouwer zou deze samenhang waarschijnlijk helemaal niet opgevangen zijn. Hij zou wellicht verbaasd zijn geweest over het minimale aantal poppen en het vele mensentheater, maar de formele intentie van de festivalorganisatoren zou voor hem verborgen blijven. Misschien heeft dit ook te maken met het feit dat Marina Coster en Tuur Devens niet radicaal genoeg waren in de uitwerking van hun opzet.

Maar zoals andere festivalorganisatoren in Europa worden ook zij op het einde van de eeuw van de moderniteit geconfronteerd met een contradictie die blijvende consequenties heeft. Het principe van de interferentie tussen genres beheerst nu ook het poppentheater. Zoals aan het begin van deze eeuw wordt de relatie tussen levende, menselijke lichamen en levenloze objecten voor kunstenaars uit andere disciplines terug interessant. Zij zijn niet zozeer in het poppentheater op zich geïnteresseerd, maar in zijn artistieke uitdrukking: het poppenspel als menselijke activiteit die mens en ding met elkaar in verbinding brengt. Vanzelfsprekend horen dergelijke creaties op een poppentheaterfestival thuis, evenals creaties uit het figuren-, object- en materiaaltheater. Maar zolang kunstenaars die teruggrijpen naar het poppenspel niets met de conventionele vormen ervan willen te maken hebben en zolang de kunstenaars van het traditioneel poppenspel niet openstaan voor nieuwe impulsen van hun eigen artistieke uitdrukking, kan men het louter als paradoxaal beschouwen dat deze beide extreme houdingen vrij onbekomentarieerd naast

elkaar staan. Anderzijds kunnen dergelijke confrontaties de esthetische discussie aanwakkeren. Een tolerant onderzoek naar de historische en actuele kenmerken van de tegengestelde posities zou er enerzijds toe kunnen leiden dat het begrip en fenomeen poppentheater als een grootse en universele theatervorm wordt beschouwd en dat het de moeite loont het potentieel ervan te doorgronden in plaats van het als een rode lap op een stier te laten werken. Het zou er anderzijds toe kunnen leiden dat de overgeleverde vormen en inhouden van het poppentheater niet meer als heilige huisjes beschouwd worden, maar dat er een open geest ontstaat voor de herontdekte mogelijkheden van hun kunst.

Het poppentheater bevindt zich sinds honderd jaren in een niemandsland tussen traditie en vernieuwing, tussen populair amusement en kunst. Meerdere artistieke, culturele en sociale invloeden zijn er in deze eeuw niet in geslaagd het poppentheater uit zijn culturele nis te bevrijden. Louter door de adaptatie van moderne vormen en technieken of door de koppeling van innovatieve met conventionele vormen alleen zal dat evenmin lukken. Beide kunnen een eerste poging zijn, maar zolang het centrale moderne innovatieprincipe, de interferentie van de genres, niet het basisprincipe voor de artistieke dynamiek van het poppentheater wordt, zal het bij deze eerste poging blijven. Indien de huidige tegenstrijdige situatie niet opnieuw zonder gevolgen voor de kunst van het poppentheater mag blijven, zoals bij de andere crisissen waarin het poppentheater tijdens deze eeuw terecht kwam, dan moeten de kunstenaars van het poppentheater stelling nemen tegenover de tegenstrijdigheden van hun kunstvorm en de confrontatie aangaan in plaats van er gewoon overheen te kijken. Ze zouden anders een crisis voorbij laten gaan die hun kans is.

---

Vertaling: Matthias Dusesoi