

WALTER VAN DEN BROECK

Etcetera stelt met ingang van dit nummer telkens een pagina open voor een gastcolumnist. Walter van den Broeck opent de rij. Hij is een verkleefd bezoeker van De Warande (Turnhout) en zag er Hesitate and Demonstrate aan het werk, enkele dagen vòòr zij het Kaaitheater zouden aandoen.

Men hoede zich voor toverlantaarns

Een stuk over emigrés? Dat kan interessant worden. Het heeft mij altijd al geïnteresseerd hoe mensen, die om politieke redenen hun land moeten verlaten, zich elders uit de slag trekken. Emigré zijn is ontheemd zijn, gestraft zijn. En hoe leef je daarmee? Ga je er langzaam maar zeker aan kapot, of is de kans reëel dat je die kwelling na enige tijd ombuigt en produktief maakt? Dat soort dingen, dus. Vol hoopvolle verwachting op naar de Turnhoutse Warande, alwaar Hesitate and Demonstrate het stuk *Goodnight Ladies* zal opvoeren.

Als je binnenkomt is het pikdonker. Op het podium staan onder een flauw lichtkegeltje een man en een vrouw elkaar roerloos doch innig te omhelzen. De muziek suggereert treurnis. Dit is een afscheid op een godverlaten nachtelijk perron. Meteen is ook duidelijk dat "Hesitate and Demonstrate" modern, grensverleggend theater wil brengen. Hoewel het woord duidelijk wordt geschuwd, echt mimisch kun je dit schouwspel ook niet noemen. Beweging en gebaar komen uit het realisme. Als ze tekort dreigen te schieten worden ze aangevuld met enkele woorden. Maar ook dat volstaat niet om de inhoud over te brengen. Daarom worden overvloedig andere middelen aangewend: muziek, geluid, (schaars) licht, decor, kostuums en mist. Dat alles speelt perfect op elkaar in. *Goodnight Ladies* is een feilloos lopend mechaniek. (Daarom wordt bij de ingang ook gezegd dat alle bezoekers binnen de vier minuten hun plaats moeten hebben ingenomen!)

Ik heb het intussen al begrepen: mijn verwachtingen zullen niet worden ingelost. Het stuk verwijst naar een bepaald soort emigrés uit het verleden. Russische edellieden, zeg maar, die zich na de revolutie Parijswaarts spoedden om er balletlerares of buitenwijper te worden, of om er de jongste dochter van de Tsaar uit te hangen. Juister: het verwijst in de eerste plaats naar een sfeer uit een bepaald soort emigré-films. (Ingrid Bergman met breedgerande hoed is vlak in de buurt. Humphrey Bogart met bezopen smoel en sigaret, en Peter Lorre met op folteren beluste oogjes zijn dat ook.)

En het moet gezegd, het gezelschap weet die filmsfeer perfect neer te zetten. Vijftig minuten lang zie je fraai in beeld gezette scènes die allemaal naar die sfeer verwijzen. Het hele unheimliche arsenaal, dat de toeschouwer herinnert aan de tijd dat hij voor het slapengaan nog even onder het bed of in de kleerkast gluurde, wordt op de zaal losgelaten: slaaptreincoupés, schaduwen uit een Tsaristisch verleden, het gedool door Europese hoofdsteden, slapeloze nachten in vreemde hotels, het wachten op nieuws van thuis in trottoircafeetjes, het inruilen van familiejuwelen tegen karige deviezen, maar ook en vooral het bespied worden door echte of ingebeelde manspersonen, die om de haverklap in duistere portieken een sigaret opsteken, zodat hun gezicht iets héél onheilspellends krijgt.

In die sfeer zien we een vluchteling naar haar ultieme bestemming evolueren, waarbij de vraag of zij die bestemming ècht dan wel uitsluitend in haar verbeelding bereikt, onbeantwoord blijft. Een charmant schouwspel, dat wel. Is dat dan niet

voldoende? Helaas, neen. Want wat heb ik aan zo'n sfeertje? Moet ik daar het huis voor uit? Nee toch.

Dat een gezelschap een filmische produktie brengt is prima. Dat bewijst dat het theater genezen is van het trauma waaraan het sinds de opkomst van de speelfilm is gaan lijden, en dat het intussen genoeg zelfvertrouwen heeft gekregen om zonder gevaar voor identiteitsverlies met het nieuwe medium te flirten. Ermeë flirten is één, eronder bezwijken is echter twee. Want het ziet ernaar uit dat Hesitate and Demonstrate met dit stuk een achterhoedegevecht levert met het medium film. Het lijkt alsof het de film in het creëren van een bepaalde sfeer alsnog naar de kroon wil steken. Het gaat daar duidelijk zo sterk in op, dat het in plaats van inhoud een aaneenschakeling van clichés brengt. Want over emigrés verneem je niets. Je wordt alleen herinnerd aan de manier waarop een aantal filmmakers in het verleden tegen het wereldje van Russische emigrés aankeek. "Het emigrantendom is zwart-romantisch!" Dat is de boodschap. Wil u mijn portie ook?

Goodnight Ladies is in wezen oerconservatief en volstrekt vrijblijvend amusements-theater in een bedrieglijk modernistisch kleedje. Het is ondanks zijn appèl aan kindrangsten geheel ongevaarlijk. Het zet niets op de helling, het stelt niets in vraag, het noopt niet tot herzien, het verontrust niet, het houdt alleen aangenaam bezig. In slaap vallen van vervingel doe je niet, want de timing is perfect. Op het moment dat je stiekem naar je horloge gluurt, is het stuk uit.

De burger mag op zijn twee oren slapen. Op weg naar de bank zal hij ook morgen niet voor de voeten worden gelopen met afwijkende, zijn zekerheden in gevaar brengende denkbeelden. Avant-gardetheater, en dat wil Hesitate and Demonstrate klaarblijkelijk brengen, dient net als de paracommando bressen te slaan in de vijandelijke linies, opdat het gros ongehinderd tot bezetting van het veroverde terrein zou kunnen overgaan. Net zomin als het volstaat een rode muts te dragen om paracommando te zijn, is het voldoende een paar vormgrenzen te verleggen om tot de avant-garde te worden gerekend. En het weze ook maar eens duidelijk gezegd: het is helemaal geen schande niet tot de avant-garde te behoren. Een leger dat uitsluitend uit commando's bestaat, slaat alleen maar bressen, maar schiet niet echt op. Avant-garde en traditie hebben elkaar nodig zoals het brood de honger, om het met de woorden van de dichter te zeggen.

Door zijn preoccupaties met film, zowel op vormelijk als inhoudelijk vlak, roept Hesitate and Demonstrate met deze produktie herinneringen op aan *Laterna Magica*. *Goodnight Ladies*: theater als toverlantaarn, theater als lichtbak gericht op een publiek van gefascineerd toekijkende konijntjes. Nog even en de karabijnen knallen.

Men hoede zich voor toverlantaarns en lichtbakken: zij verlichten niet, zij verblinden.

Walter van den Broeck

Goodnight Ladies: ontworpen door het gezelschap Hesitate and Demonstrate, lichtontwerp: Tom Donnellan, geluidsband: John Darling, spelers: Lizza Aiken, Alex Mavro, Andrej Borowski, Dick den Braasem.

Donkere bril

“Later mocht je dan je werk aan de baas tonen. Dat was nog in zijn donkere-brilperiode, zwart pak, wit hemd. Hij zat in een hoekje te kijken en begon te praten, lange monologen, soms vier uur non stop. Men rookte zich daar echt te pletter. In die door rook benevelde ruimte, met de wat nasale stem van die man, werden urenlang problemen geanalyseerd. Het waarom van het theater! Dat zit nog steeds in mijn achterkamer, dat is nog geen verleden tijd.”

“Ik heb er geen techniek van meegebracht, al heb ik al die oefeningen gedaan. Na zes maanden mocht ik Cieslak vervangen. Ik had er een punt van gemaakt uit te blinken in die troep. Waar ik nog altijd op teer, ook al komt er wat sleet op, is die overtuiging, die wilskracht, die overgave, dat onverbiddelijke. Dat zoek ik ook altijd bij mijn medewerkers en dat is moeilijk. Het is een hele opgave de juiste mensen samen te brengen. Je kan niet anders dan ze indoctrineren en trainen, een lang proces, dat alleen tot stand kan komen als er die bereidheid is en een organisatievorm waarbinnen dat kan. Men zegt wel eens, in Polen hebben ze niets anders, daàrom werken ze zich uit de naad, en dat het Poolse volk kan lijden, want die acteurs lijden op een ongelooflijke manier. Die uitleg heb ik nooit geaccepteerd. In onze Westerse kapitalistische wereld zijn zovele garanties voor sociale zekerheid en is theater zo een luxe-artikel dat dit goeddeels de bereidheid doodt om zich op zo een manier met iets bezig te houden. In onze constellatie zouden weinig mensen er mee doorgaan, werden ze er niet voor betaald. Geld is bij ons te veel de spoorslag.”

Vruchtgebruikers

Operazangers in het Westen trainen zich wel. Dat geldt nog sterker voor balletmensen.

“Ach, theater is zo een onduidelijk terrein. Vooral nu het theater een zwakke periode doormaakt, springen allerhande vruchtgebruikers op het toneel. Er zijn geen weerstanden. Dat heeft fantastische resultaten opgeleverd bij iemand als Chéreau bijvoorbeeld, maar die was in de filosofie geschoold. Er zijn helaas ook psychiaters die met hun vuile handen het toneel bezoedeld hebben. Iedereen kan er terecht, het is een vergaarbak van narcisme, ego. Een operazanger die zijn stemtraining verwaarloost, wordt in de kortste keren van het toneel gelachen. Een danser die niet oefent, valt op zijn neus. Een acteur die zich tot 's morgens in de kroeg bezuigt, kan rustig op het toneel gaan staan.”

Bij Grotowski was dat niet zo?

“Ze dronken zich ook te pletter. Bij de oefeningen 's morgens rook je

de vodka die uit hun poriën kwam. Maar er was een masochistische manier van werken. Oudere acteurs leden daar sterk onder, vooral omdat de wervelkolom zo centraal staat. Ikzelf heb er nu ook last van gekregen. Met Camera Obscura heb ik jarenlang die oefeningen gedaan, uitgebreid en aangepast aan andere noodzakelijkheden. Het leek wel een legeropleiding, dat weghalen van de blokkages van de acteur. Ik merk 'het dagelijks hier in Rotterdam. Het gaat niet meteen, dus doen ze het maar niet. Het is een bijna Pavloviaanse reactie op een woord dat valt. Hier wordt zoveel nagedacht over wat zou mogen en over wat het zou kunnen betekenen, dat wordt dan nog eens overwogen en in de groep besproken, en tegen de tijd dat ze het moeten doen, is het dood. Dat noem ik wel eens smalend het probleem van het Hollands toneel. Elk element moet in de praatgroep. Een overmaat aan denken blokkeert handelen.”

Je hebt Grotowski's training naar je toegehaald. Wat waren de accentverschuivingen?

“Ik heb geprobeerd de dodelijke ernst van de Poolse sfeer, waar je Auschwitz nog duidelijk kunt voelen, een andere toon te geven. Het uit persoonlijke behoefte veel speelser gemaakt. Die bizarre, decadente afrekening van Grotowski met de Christusmythe in *Apocalypsis cum Figuris* ontspruit aan de waarde van het christelijk geloof in een land als Polen, een betekenis die sterk verbonden is met verdrukking. Het wordt een vergaarbak voor alles wat zich niet wil voegen. Dat kennen we hier niet meer. Alle oefeningen hadden een meedogenloze, bittere ernst. Dat kreeg ik ook na maanden. Je had niks, alleen een kamertje en één boek, maar dat lees je dan ook écht. Dat heeft verwantschap met het *Walden* van Thoreau. Een hete kop thee in de Poolse winter is een feest. Je krijgt een andere visie.”

Grotowski is in de jaren zeventig een soort goeroe geworden. Heb je nog nood aan contact?

“Jawel. Tot voor enkele jaren was er regelmatig contact. Bij elke première kreeg ik een telegram van hem. Ik heb aan den lijve gevoeld dat hij niet verder kon na *Apocalypsis*. Zijn apostelen voelden sterk aan dat hij alles al gezegd had, niets meer te vertellen had. Een volgende stap zou een afrekenen met de zwaartekracht zijn. Hij zou botsen op de beperktheid van de menselijke geest. Binnen die tien jaar heeft hij zijn leven zo samengeballd tot één brok expressie dat hij zich moest terugtrekken. Bij zijn latere evolutie twijfelde ik een beetje aan de integriteit van een en ander. Er kwamen berichten op me af: zijn holy day, zijn wandelingen door het woud, ... ja daar schrik ik wel van terug.”

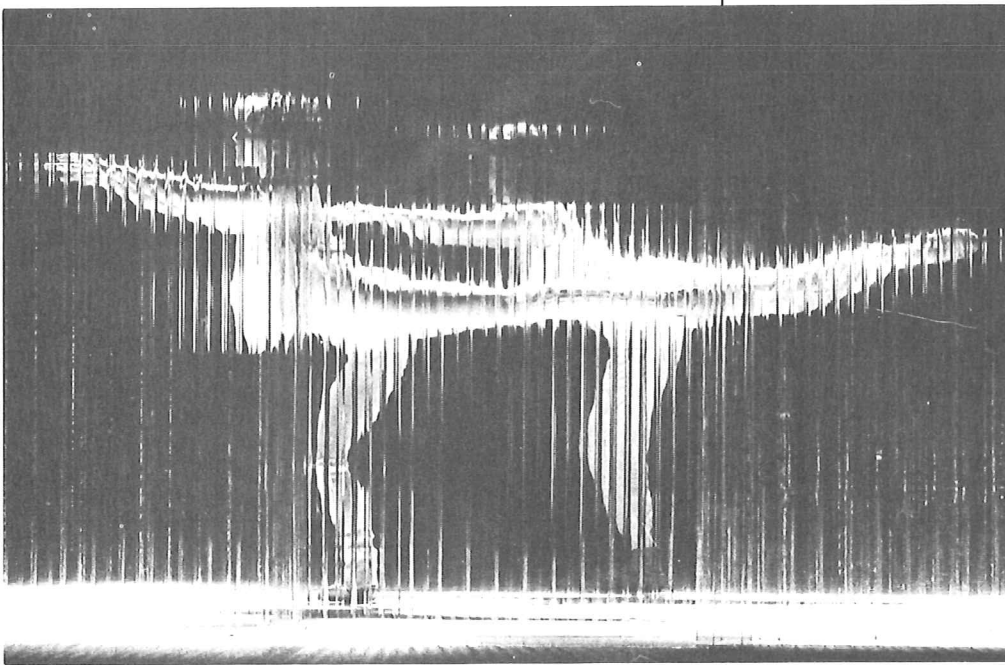
Quasi-Grotowski

In 'Het Marmeren Graf' nam je de idee goeroe sterk op de korrel. Ik vroeg me af of Grotowski daar niet moet verschijnen?

“Eigenlijk wel, al zou ik op die manier nooit met hem willen afrekenen. Tenslotte is hij mijn echte leermeester geweest, aan wie ik te veel te danken heb, een persoonlijke mentale instelling ten aanzien van het toneel. Ik heb er geleerd dat je in het theater niet tot taak hebt een algemeen geldende levensvisie te verspreiden, maar wel je eigen unieke levenservaring als interessantste communicatieel te beschouwen en daar ten allen tijde kond aan te geven binnen een artistieke context. Daar is een misverstand uit gegroeid bij de epigonen. Ze hebben dat omgeduid tot een bevrijding van het zelf, wat geleid heeft tot de meest afschuwelijke excessen, tot quasi-Grotowskiaan hysterie, Shakespeareteksten die men op de kop staand debiteerde, zonder ooit verder te komen dan oefeningen.

*Het Balkon
(Ro Theater)
Foto Leo Van Velzen*





*Wasteland
(Ro Theater — Werk-
centrum Dans)
Foto Leo Van Velzen*

Oefeningen onder het mom van Grotowskistijl! Die epigonen hebben dan les gehad van iemand die het geleerd heeft op een stage in Sao Paolo, waar de lesgever het dan weer had van iemand die tenslotte toch nog in Polen geweest is. Amerikanen waren daarin erg gespecialiseerd, net zoals ze Stanislavski naar hun hand hebben gezet. Je kon aan de universiteiten jongedames zien die zich hysterisch de kleren van het lijf rukten terwijl ze hun eerste seksueel contact beschreven, van die oefeningen.”

De esbattementen van het Iowa Theatre Lab, zoals we die in Brussel konden zien?

“Precies. Afschuwelijk was dat. In het begin zat ik ook met het probleem hoe ik met deze technieken verder moest. Ik had er toen een hemels genoeg in de ontwikkeling van een jong acteur in de gaten te krijgen, er iets mee te doen, hem verder te helpen. Daaruit is uiteindelijk in Amerika Camera Obscura ontstaan. Het gevoel dat je zo een acteur helemaal kneedt, modelleert, is uniek, erg opwindend, angstaanjagend ook. De macht die je over zo iemand hebt. Ik werkte toen met Thomas Kopache, die model stond voor wat ik met toneel wou.”

Kopache was de Oidipous uit 'Oracles' en de Angelo uit 'Maat voor maat'. Is mijn vermoeden juist dat je verhouding tot Kopache in Rotterdam herhaald werd bij Peter Tuinman?

“Jazeker. Ik moet zo iemand hebben, ook al wordt me dat in de groep niet in dank afgenomen want het lijkt op favorietisme. Er zijn nog mensen met wie ik zo een sterke band heb: Paul Röttger, Marieke Van Leeuwen, Lou Landré, ... maar met Peter is het toch speciaal, hij stelt zich volledig ter beschikking: hier ben ik, laten we werken. Je moet zoveel blokkages wegnemen bij de acteurs, dat is hard

zwoegen. Om in *Oracles* te komen tot die liefdesscène tussen Iokaste en Oidipous, dat liefdesspel tussen die twee prachtige lichamen, moest er bij Susan Lange fysiek en psychisch nogal wat opgeruimd worden. Susan kwam uit een conservatief middle-classgezin. Slechts heel geleidelijk kwam ze tot haar functie in dat stuk. Daar kwam eerst een afbouw en dan een opbouw aan te pas die je buiten de context van het theater al heel gauw als misdadig zou beschouwen. Waarom doe ik dat nu niet meer? Zo werk ik alleen nog als de omstandigheden juist zijn, anders ga ik op dat slappe koord niet meer lopen.”

“In een gesubsidieerd gezelschap als het Ro-Theater, met zowel acteurs die handelen uit heilige overtuiging als acteurs die bezig zijn omdat ze een contract op zak hebben, is het bijna onmogelijk om tot een vertrouwensbasis te komen waarbinnen je met zulke technieken kan werken. Dat mis ik. Soms gebeurt het nog wel eens dat ik langs bizarre wegen tot een scène kom. In *Het Balkon* van Genet waren van tevoren situaties in het geheim opgezet. Acteurs die de opdracht hadden op een nacht een acteur zo te verrassen dat zijn reactie voor mij een sleutel kon zijn voor de scène. Dat wil zeggen dat je op dat moment acteurs hebt die niet uit de scène stappen, die de instelling moeten hebben dat over zich heen te laten komen en meteen te beseffen wat ze daarmee kunnen aangeven. Maar hier zegt men 'daar moeten we even over praten hoor' en dan is het over.”

Machtsconflict

“Bij Grotowski ging alle aandacht naar de acteur maar dat is niet zo gebeven. Men heeft zich van Grotowski afgekeerd, toen kwamen andere mensen naar voor. Het machtsconflict tussen auteur, regisseur en

acteur is een centraal gegeven in het stukje theatergeschiedenis dat ik heb meegemaakt. Dramaturgen zijn in mijn artistieke carrière een waar probleem geworden. Dat werken vanuit de tweede lijn! Heel snel zie je die mensen oprukken naar de eerste lijn om machtsbeluste regisseurs te worden. Geen wonder dat na de excessen in het regisseurstheater, onmiddellijk het dramaturgentheater is gekomen. En daar zitten we nu met de scherven. Het Duitse toneel is dood omdat de dramaturgen het versteend hebben. We hebben er een paar prachtige, dikke programmaboeken aan overgehouden.”

“Ik zat onlangs in Duitsland te praten met acteurs met wie ik nog gewerkt heb. De paniek waarmee een jonge veertiger als Hermann Lause zich afvraagt 'Wat moeten we nu? We zijn dood! Gebruikt! We zijn tegen wandjes geplaatst, waren zetstukken in de grote ideeënclash van mensen en meestal wisten we niet eens waarvoor we gebruikt werden. Al die jaren hebben we ons naar regisseurs gevoegd, dan naar dramaturgen, nu staan we hier, we hebben het spelen verlerd. We willen wel maar we kunnen niet meer.' Ja, toen werd het even stil. Het klopt, het dionysische in het theater, het ludieke, de spelende mens met de mogelijkheid zijn dromen om te zetten in concrete beeldentaal, daarbij geholpen door een regisseur, dat is verdwenen. Dat wordt zelfs niet meer getraind op de toneelschool want het wordt niet meer gevraagd bij de gezelschappen. Het is een uitgestorven diersoort.”

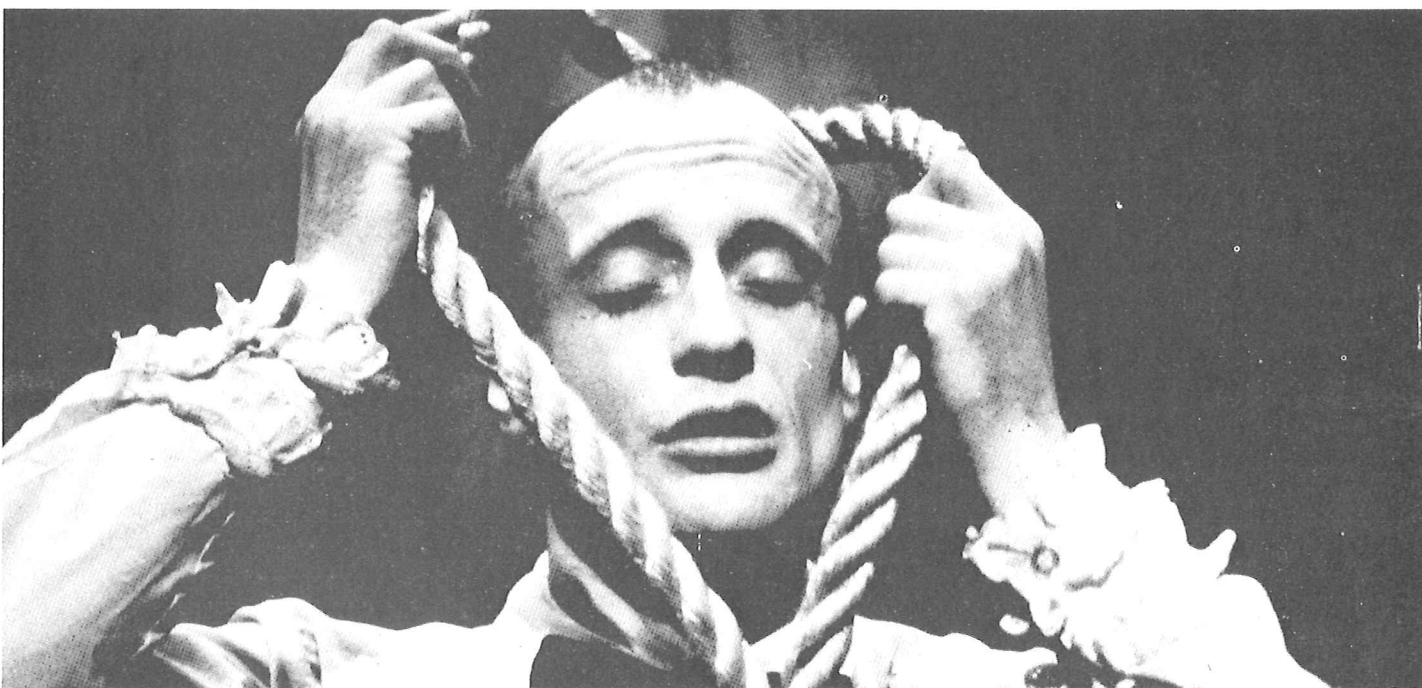
Is dat ook zo in de context waarin je nu werkt?

“Als het in Duitsland regent, drupt het in Nederland. Hier is nooit een echte toneeltraditie geweest. Theater heeft hier alleen bestaan bij de gratie van wat het buitenland aanreikt. Men kijkt almaar over de grenzen om tot een eigen cultuur te komen. Er is geen Theatertreffen meer denkbaar zonder een uitvoerige Nederlandse delegatie. Daar stellen ze het programma van het volgende jaar samen. De Duitse esthetiek is jaren te laat overgewaaid. In Nederland maken we nu dingen mee die nog alleen in Duitse provincietheaters te zien zijn. Zadek is al lang weer met andere dingen bezig en hier zitten we nog met de epigonen van de Zadek-Shakespeare. De esthetiek van de Schaubühne is in gereduceerde, gemaltraiteerde versie overgenomen. Nou, ik word scherp.”

“Waar ik nog steeds trots op ben, is dat ik in een groot Duits Schauspielhaus, na het falen van Pip Simmons, de eerste ben geweest die het tot een project heeft weten te brengen. Dat was nog een taboe. Het moest Goethe, Schiller of Shakespeare zijn. Dat is weer het typisch Duitse isolement. Al die jaren van de Europese avant-garde zijn totaal aan Duitsland voorbij-



'Maldoror' (Camera Obscura)



Thomas Kopache in 'Measure for measure' (Camera Obscura)

gegaan. Hoe lang het geduurd heeft voor Julian Beck en Judith Malina in het Sportpaleis in Berlijn zijn opgetreden! Grotowski is hooguit één keer geweest, terwijl Amerika of Engeland hem wel hebben gehad. Dat hebben ze geweerd, net zoals ze nu de Japanse auto weigeren. Maar ze hebben een sterke theatertraditie. Terwijl ze met Stein te Bremen het repertoire-theater ontwikkelden, hadden wij onze ogen gericht op de avant-garde, op Chaikin, Grotowski, The Open Theatre, André Gregory, The Manhattan Project, Living Theatre, ... De een was al een betere epigoon dan de andere."

Holderdebolder

Na Grotowski, na Camera Obscura, na Duitsland ook, kom je in Nederland. Heb je in Rotterdam die impuls van de avant-garde kunnen verzoenen met het runnen van een grote schouwburg?

"Niet helemaal. Het gezelschap is te heterogeen. Ik heb het gevoel dat k een jaar te vroeg ben begonnen, beetje holderdebolder, te onstuimig van mijn kant. Van bij de eerste repetitie was er al grote ruzie, waaruit een scheuring is voortgekomen. Daarna bleef een kern over met Lou Landré en verder de anoniemen: Peter Tuinman, Fred Vaassen, ... Geleidelijk werd die uitgebreid en is het gezelschap stabiel geworden. Al was het heerlijk werken met Landré en Tuinman, toch voel ik dat ik ongeduldiger ben geworden, niet meer de nodige tijd uittrek om mijn visie duidelijk te maken. Mensen moeten zomaar in mijn concept kunnen binnenstappen. Ik ben nu te veel produktiegericht. Dat is fout. Ik heb geleerd dat een ensemble zo sterk is als zijn zwakste schakel. Misschien moet een gezelschap harmonisch kunnen functioneren, maar ik heb daar moeite mee, ik hou van een robbertje. Als alles goed gaat, gooi ik soms bewust roet in het eten, want ik heb weerstand nodig. Dat mag niet ten koste van de persoon gaan. Aan de basis moet een wederzijds vertrouwen zijn, ook respect voor ieders eigenheid én de bereidheid te werken, terwijl men in Nederland wil discussiëren."

*Wasteland
(Ro Theater- Werk-
centrum Dans)
Foto Leo Van Velzen*

"Terugkijkend op die zeven jaar Rotterdam, denk ik dat ik de acteurs-training had moeten kunnen doorzetten. In de praktijk is dat moeilijk gebleken. De meeste acteurs wonen niet eens in Rotterdam, dan valt het moeilijk, als er geen repetitie is, hen er toe over te halen voor een training naar de schouwburg te komen. Van zulke details hangt het vaak af. Op dat punt is het gezelschap blijven steken."

Er zijn toch ook positieve dingen te melden over Rotterdam?

"Een belangrijke verworvenheid van mijn Rotterdamse tijd is dat de zaak wat is opengegooid, naar kunstenaars uit de randgebieden. Ik heb gewerkt met componisten, Alsina bijvoorbeeld, met het Werkcentrum Dans, met het symfonisch orkest. Dat noop ik in mijn werk verder uit te bouwen. Tot mijn verbazing heeft de pers in geen artikel of recensie oor gehad voor de muziek van Alsina, die speciaal voor onze spektakels werd geschreven, opgenomen in klankstudio's in Parijs, alles heel zorgvuldig en bewust, maar men is er aan voorbijgegaan."

Wurggreep

Het Ro-Theater werd ook versterkt door dramaturgen, maar dat is geen onverdeelde succes gebleken. Je ergert je nogal aan theaterwetenschappers en dramaturgen.

"Ik erger mij vreselijk aan hen. Ze verklaren alles uit de ratio, slaan ons om de oren met woorden als dissociatie of idiosyncratisch. Het zou allemaal fantastisch zijn als het wezen van het theater primair bleef, maar dat precies wordt gewurgd. Die enorme arrogantie! Ze weten alles! Mensen die weten zijn vervelend. Ik acht me met moeite in staat een vraag te formuleren, hooguit een vermoeden. 'Het is misschien zo', denk ik en laat het er bij. Ik wil het niet verklaren want ik heb niet meer dan dat vermoeden, maar zij verklaren alles, weten voor alles een analyse te bedenken. Dat doodt erg veel, want het

vage vermoeden is veel interessanter dan de mededeling van iets dat je 'weet'. Gedachtengangen die niet sluitend zijn maar elkaar kruisen, vind ik veel boeiender."

Ik zie daarin een verband met het beeldend theater, dat je sterkte is. De toeschouwer ziet verbanden die rationeel niet zo direct verwoord kunnen worden. Panizza die in 'Het Liefdesconcilie' door een toneelmachine verpletterd wordt, een beeld dat je nooit meer vergeet omdat het zoveel onbestemds betekend.

"Ik heb zelden een dramaturg gekend van wie ik vermoedde dat hij er niet op uit was mij te vermorzelen. In Hamburg, met Urs Jenny, voelde ik dat hij steunend meekeek, maar hier in Rotterdam was er een machtsstrijd, een wedijver, een echte wurggreep om iemands fantasieën kapot te maken. Ik heb vaak het been stijf gehouden, want had ik bij bepaalde beelden toegegeven, was er uiteindelijk niets gebeurd. Soms heb ik de theatrale omzetting niet gehaald, werd het staan- en praatwerk waarbij ik me afvroeg of het niet beter kon en of ze me niet gigantisch zaten te belazeren. Het duidelijkste voorbeeld is *Alice*, een voorstelling die ik de laatste week in elkaar heb moeten persen en waar ik uiteindelijk bijna geen affiniteit mee had, gemaakt op techniek, op doorzettingsvermogen. Het probleem was dat de teksten binnen kwamen rollen tot op de laatste repetitiedagen en totaal ingingen tegen de voorbereidende gesprekken. Je moest een half jaar uittrekken om met deze ontheatrale taal om te kunnen gaan. Ik had me moeten terugtrekken maar heb de première uitgesteld. Als regisseur zou ik alleen produktiegericht moeten zijn maar als artistiek leider heb je andere verplichtingen. Theaterpolitiek gezien is het bij een bezuinigingsronde erg onfortuinlijk één van de vier geplande produkties niet te laten doorgaan. Een regisseur zou dat recht moeten hebben, het zou hem minder snel fysiek en psychisch aantasten en je bespaart het publiek iets waar je zelf niet in gelooft. Daarom is *Alice* de concrete aanzet geweest om weg te gaan. Je voelt je als het hoofd van de politie dat zich heeft laten omkopen. Dan moet hij zijn badge inleveren."

Een Italiaans liedje

"Dat heb ik nooit eerder zo geformuleerd maar dat was in feite de aanleiding. Ik voelde om me heen een totaal tekort aan respect voor theatrale processen, ook geen liefde of overtuiging. De parasieten om je heen. Misschien is dat te gemakkelijk gezegd, te zwaar ook, maar mensen die scripts op tafel gooien en zeggen, voilà, daar is je voorstelling en de rest bijna overtollig vinden... Het gaat niet meer om het aftasten van een wereldbeeld. Er is geen begrip voor het



maken van een voorstelling, dat fascinerende proces van actie en tegenreactie, waardoor je soms interessantere lagen aanboort dan in het startmateriaal. Soms kom je lager uit dan gemikt, maar dat risico wil ik lopen. Ik ben er de man niet naar om alle invloed van buiten af te weren. Kleine gebeurtenissen brengen bij mij een gedachtengang teweeg die dan weer snel kanaliseert naar de vertoning die ik aan het maken ben."

Je vertelde over 'De knecht van twee meesters', dat je in de auto een Italiaans liedje hoorde, wat dan de scène met de regenschermen werd.

"Ja dan breekt de hemel open, koppel je daar meteen dingen aan vast. Ik ga erg associatief te werk. Dat is mijn kracht en daaraan heb ik laten peuteren. Dat is ook één van de grote lessen van Rotterdam. Ik ga nu op zoek naar een manier van theater maken waarbij ik, zij het tien of vijftien jaar later, weer aansluit bij het uitgangspunt waarmee ik in het theater ben gestapt."

"Theater is voor mij ruimte en tijd in elkaar laten vloeien, sprongen maken, anachronismen gebruiken, tegenstellingen uitspelen, wishful thinking, mensen laten zien zoals je zelf één zou willen zijn. Je toont een ideaalbeeld van jezelf, kerft heel bewust in je eigen ziel, trapt er op. Theater is de ervaring van een mensenleven. Sommigen vinden dat minderwaardig, 'want het moet getoetst aan Hogere Waarden'. De motorische kracht van het theater is het kunnen omzetten tot tekens van eigen ervaring, het onbewuste. Zo kom ik weer bij Grotowski: iets ont-dekken omdat het eerder was toegedekt."

Het probleem is dus toch een groep medewerkers vinden die volledig op die problematiek inspelen. Je zoekt een nieuwe Camera Obscura, uiteindelijk?

"Daar droom ik van, dat klopt, Daar blijft iets van achter waarvan ik geen afscheid kan nemen. Ook in mijn donkerste dagen in het Ro-Theater, wist ik dat dat de manier van werken is die voor mij de meest vruchtdragende is geweest. Ik wil terug naar een zeer goed op elkaar ingespeelde kern van mensen. Ik wil ook mensen van zeer verschillende disciplines verzamelen. Mijn ambitie trekt mij naar het muziektheater, naar de opera. Ik wil een nieuwe formule vinden, zonder dat het meteen benoembaar is, geen muziektheater, operette of musical of zo. Het ergert mij dat er in de opera met de moderne muziek zo weinig gebeurt, op het klassieke nummer na van eens om de zoveel jaar een hedendaagse componist. Ik wil zien of we een vorm kunnen bedenken waarbij mensen die nieuwe muziek componeren, betrokken worden."

Theemuts

"Ik heb opera lang op de achtergrond gehouden, maar plots slaat het toe. Die ervaring is zo goed geweest dat ik in het repertoire wil duiken, uitzoeken wat ik er in kwijt kan, of ik in staat ben om een parallel tussen Figaro en Don Giovanni op de scène uit te tekenen. Ik wil iets met de vreemde zwevende wereld van *Parsifal* doen, ik moet daar kunnen aan peuteren. Het is een intense uitdaging. Die fascinatie zit ook achter mijn ontslag in Rotterdam."

"Als leider van het gezelschap, met drie regies per jaar, had ik geen rust of tijd meer om opera te kunnen maken. Ik wil niet meer gedwongen zijn telkens weer belangrijke dingen te moeten weigeren. Ik ben hier langer gebleven dan men verwacht had. Men heeft die roofofbouw op mezelf toegelaten, geen ruimte willen maken voor de noodzakelijke ontwikkeling van mezelf als kunstenaar. Ik voel me dan soms een theemuts, die het allemaal warm houdt. Ik ben er omdat dat een veilig gevoel geeft. Men heeft botweg geweigerd om dit inadequate gebouw te verbouwen, een noodschouwburg die al twintig jaar afgeschreven is. Nu zitten we in een klimaat waar alleen nog over inleveren wordt gesproken. Mensen die me echt gesteund hebben, als Hans Keller, verdwijnen uit het bestuur. Het restbedrag dat aan cultuur besteed wordt, is steeds kleiner en dat precies op een ogenblik dat we met het Ro-Theater onze troep verder moeten uitbouwen, maar je krijgt alleen te horen: inleveren! Ik wil niet gecorrumpeerd worden. Het is dus een bevrijdende beslissing, treurig ook omdat ik mensen achterlaat aan wie ik me zeer ben gaan hechten, acteurs, stafmedewerkers, ... Ik ben meer Rotterdammer geworden dan ik ooit vermoed had."

Laten we over je toekomstprojecten spreken.

"Ik krijg nu vrije tijd en zou dus erg graag opera's aanpakken. Ik wil Wagner te lijf, *De Ring*, vanzelfsprekend, maar ook *Tannhäuser* of *Parsifal*. Mozart, niet alles, want ik weet bijvoorbeeld nog niet hoe ik *Die Zauberflöte* zou moeten aanpakken. Ik heb een beeld van de Koningin van de Nacht: tijdens haar aria draagt ze een grote mantel en zoals bij Bosch of de Ghelderode komt daar dan alles uitrollen, maar ik kan dat nog niet integreren in een sluitende lezing. Ik zou ook graag de Franse romantische opera's doen. Meyerbeers *Hugenoten*. Meyerbeer wordt misprezen maar ik weet dat bij hem de mogelijkheid schuilt tot een verrassend spektakel. Ik droom er al jaren van Bachs *Mattheuspassie* scenisch uit te beelden. In het moderne repertoire: *Jeanne au Bucher* van Honneger, *Oedipus Rex* van Stravinsky. Ik hoop dat ik met Alsina nog iets kan opzetten.



We hebben samengewerkt voor *Wasteland* en artistiek zijn we nog lang niet uitgepraat."

*De knecht van twee meesters (Ro Theater)
Foto Leo Van Velzen*

Bij de Opera voor Vlaanderen ga je 'Aida' regisseren. Waarom?

"Hoe vaak krijg je de aanbieding om zo een reuzespektakel op te zetten? Ik wil vooral laten zien dat het in feite om een erg ontroerend liefdesverhaal gaat. De onderhandelingen zijn nog niet rond, ik heb allerlei eisen gesteld. Ze vragen me bijvoorbeeld om op de scène te repeteren terwijl achter het brandscherm het orkest repeteert. Nooit, heb ik gezegd, maar ze antwoorden dat het bijhen altijd zo gebeurt. Nu, we zien wel. Daarnaast heb ik gesprekken gehad met Gerard Mortier, maar dat is nu nog erg vaag. Volgend seizoen zet ik in Groningen een project op. Anton Smit, de eerste directeur van de Rotterdamse Toneelraad, die me toen vreselijk goed geholpen heeft, werkt daar nu. Ik kan daar een oude droom realiseren: een spektakel over het leven en het werk van Jules Verne. Dat zal met een kleine kern gebeuren, weer helemaal een Camera Obscura-toestand. Peter Tuinman gaat alvast mee. Dat ligt in het verlengde van producties als *Het Liefdesconcilie*. Ik ben altijd gefascineerd geweest door de relatie tussen werk en leven van een schrijver. Ik wil later nog iets opzetten rond het leven van Wagner. Ik zit boordevol ideeën en besef maar al te goed dat ze binnen het Ro-Theater niet haalbaar zijn. Dus moest ik weg, al is dat een sprong in het duister. Maar ik heb gekozen voor de vrijheid en het avontuur. Dat had ik dringend nodig."

Johan Thielemans