

We zitten in een door zichzelf ontvoerd vliegtuig, zonder piloot

Op een dinsdagavond, na een voorstelling van *Glückliche Tage* van Beckett, in een regie van Tabori, verlaat ik het Werkraum van de Kammerspiele. Het publiek drumt zich na de voorstelling door een smalle deur naar buiten. Ik neem een andere deur, waar geen mens doorgaat. Het blijkt achteraf een nooduitgang te zijn. En daar, plots, in levende lijve: een man met een grijze snor en een modieuze haarsnit, in vlot jong kostuum. George Tabori. Ik had hem een brief geschreven om een gesprek aan te vragen. Hij herinnert zich dat.

Bistro Chablis, donderdagnamiddag. Aan de tafel naast me, in het voorts lege café, zitten Ignaz Kirchner en Ursula Höpfner, beiden acteurs van de München Kammerspiele. George Tabori komt binnen, schwing in de benen, blinkende lichtjes in de ogen. Hij groet het tweetal (Ursula is Tabori's vrouw), mompelt wat afspraken bij mekaar, wendt zich dan tot mij en gaat zitten. George Tabori, 72, is voor de zoveelste keer bereid om over zichzelf te vertellen.

U repeteert op dit moment Totenfloss van Harald Müller. Dat schijnt zowat de bestseller voor het komende seizoen te worden in Duitsland.

George Tabori: "Over het stuk en over Harald Müller kan u alles lezen in het juli-nummer van Theater Heute. Ik schreef een korte tekst als inleiding bij mijn encenering. Voor anderhalf jaar las ik het stuk voor het eerst. Sinds Tsjernobyl is het echter zeer actueel geworden en vooral zeer belangrijk. Voor mij is het geen typisch Duits stuk."

Wat betekent dan typisch Duits?

"Achterbush, Heiner Müller, die zijn typisch Duits. Harald heeft steeds een andere dramaturgie

gehad, zeer verwant met Edward Bond, zeer Angelsaksisch. Hij houdt zich met agressie en conflictsituaties bezig. De Duitse dramaturgie is meer geestelijk gericht."

Op welke manier enceneert u dit stuk?

"Dat weet ik niet, ik weet niet hoe ik enceneer, in feite enceneer ik amper. Ik ben ook geen regisseur. Ik hou niet van dat woord, het herinnert me aan regering. Maar dat is niet belangrijk. Ik werk zowat als Peter Brook (hij wijst naar *Etcetera 12*, die voor hem op de tafel ligt), samen met de acteurs zoeken we hoe we een stuk enceneren, niet volgens een vast programma of volgens een concept. Sinds een week werken we met de tekst, de ruimte, de figuren. De experimenten en improvisaties die we nu maken, blijven de belangrijkste bestanddelen voor de voorstelling. Een stuk biedt steeds problemen. De kern van dit stuk is een stroom, de Rijn. Drie mannen en een vrouw bevinden zich in een boot, na de volgende oorlog, totaal bestraald, in het eindstadium ongeveer. Ze gaan op zoek naar een stad waar nog te leven valt. Er zijn twee gebieden: een zuivere stad, met een fascistoïde regering, die alle besmetten en subversieven eruit werpt en een onbewoonbare wereld, waar al deze bannelingen zich dan treffen. Daar proberen ze dan, half als dieren, als overlevingskunstenaars te leven. Het is in feite de geschiedenis van een reis, het eerste deel op het land, het tweede deel op het water."

U werkt zeer open, ik zou bijna zeggen familiair met de acteurs, waarbij het tot een persoonlijk treffen komt, 'Therapeutisch' wordt uw arbeidsproces genoemd.

"Ik kan me niet voorstellen dat

het anders mogelijk is. Het Duitse theater is zeer traditioneel van structuur. De grote experimenten zijn formeel en esthetisch, de menselijke waarden hebben hierin niet zoveel belang. De Kammerspiele bv. is een groot bedrijf, een kleine fabriek, een produktiemachine. Structureel gezien is het misschien het beste theater in de wereld. Maar de prijs die men betaalt omdat men in een institutie zit is zeer hoog. Steeds opnieuw wordt men geconfronteerd met systeembepalende problemen. De klemtoon ligt hier enkel op het produceren. In een theater gaat het echter niet om produceren, er moet plaats blijven om vragen te kunnen stellen. En daarvoor is er in een burgertheater geen plaats."

Hoe verzoent u deze structuur dan met uw eigen ideeën en behoeftes?

"Eigenlijk is dat zeer moeilijk. Men heeft een vaste groep nodig, waar niet hiërarchisch gewerkt wordt, maar wel, zoals u het noemt open en familiair. In feite kan men het vergelijken met een vrije jazzgroep en een groot symfonieorkest. De vereniging van deze beide is moeilijk en geeft steeds problemen, maar problemen zijn er om ze op te lossen. Volgend jaar heb ik waarschijnlijk een eigen theater in Wenen, waar ik met een groep van 10 mensen kan werken. Het beslissende is voor mij de menselijke dimensie. In theater gaat het om de mens, niet om literatuur of een bedrijf, niet om de formele uitingen, hoewel die erbij horen. Wat onmogelijk voor te stellen is, is een theater zonder mensen. De mens in het theater is voor mij een esthetisch imperatief. Men kan hem niet als instrument of als object behandelen. En dat gebeurt pijnig genoeg veel te veel. Als gevolg daarvan ontstaan dan ongezone, zieke toestanden. Voor het jaarboek van Theater Heute schrijf ik een

Leen Thielemans, te gast in München, thuisbasis van de Kammerspiele, dat vorig seizoen voor de derde (!) maal tot beste Duitstalige repertoiregezelschap werd uitgeroepen, had een gesprek met de leidende figuur van de Kammerspiele, George Tabori.



Glückliche Tage – Ursula Höpfner en Peter Radtke – (Werkraum der Münchner Kammerspiele) – Foto Oda Sternberg

tekst over dit fenomeen. ‘Das grosse, deutsche Krankenhaus.’ De druk is in het theater enorm groot, door de openbaarheid, de kritiek, maar ook doordat binnen het theater de persoonlijke gevoeligheden misbruikt worden. Daarvan wordt men ziek, daarvan wordt ook het theater ziek. De acteur is de enige producent die tegelijkertijd ook het produkt is, dat wordt teveel vergeten.’

Met behulp van de regisseur...

‘De acteur heeft ‘een spelleider of een regisseur’ nodig om zijn werk juist te kunnen uitvoeren, vermits hij zichzelf niet in het oog kan houden. Een regisseur slaat een brug tussen de acteur, het stuk en het publiek. De regisseur is diegene die een acteur helpt zichzelf in een toestand te brengen waarin hij optimaal kan functioneren, in een creërende toestand, door voorbereidingen, oefeningen, warm

ups. Ik heb het dan in feite over de methode van Stanislavski. Als ik een boek schrijf, kan het zijn dat ik om 10 u begin en pas om 3 u de eerste zin op papier heb staan. Wat gebruikt een schilder, een danser of een fotograaf om in die toestand te komen waarin hij kan creëren? Bij iedereen is dat een ander proces. Schiller had bv. steeds rottende appels onder zijn werktafel liggen, omdat die hem inspiratie brachten.’

U hebt ook zelf stukken geschreven. Waar ligt voor u het onderscheid tussen het insceneren en het schrijven van theater?

‘Vroeger was er waarschijnlijk geen trainer bij het opzetten van een stuk. Men neemt aan dat de schrijver bij de Grieken zelf zijn stukken insceneerde. Shakespeare was ‘first player’, wat misschien zoets als een regisseur was. Molière heeft geschreven, gespeeld en

geënceneerd. De training die we nu maken komt waarschijnlijk voort uit de kapitalistische arbeidsmentaliteit. Vroeger heb ik niet geënceneerd, enkel geschreven. En dan werd me duidelijk dat de realisatie van een stuk eigenlijk de vervolmaking van het schrijven is. Een stuk wordt niet geschreven voor de bibliotheek of om te lezen, maar wel als voorstel voor een realisatie. In de jaren ‘60 heb ik wel een paar stukken geregisseerd, maar ik ben pas écht beginnen insceneren toen ik naar Duitsland kwam. Dat was ook de reden waarvoor ik naar Duitsland gekomen ben, om theater te maken. In de Verenigde Staten was het theatermaken volledig bepaald door commerciële voorwaarden. Intussen is dat nog erger geworden.’

Heb ik het juist voor wanneer ik denk dat u een voorliefde voor Beckett hebt?

‘Ja, hoewel dat nu stilaan voorbij is. Hij is voor mij de grootste levende dichter. We hebben veel met Beckett geëxperimenteerd. Hij is zeer moeilijk.’

Glückliche Tage hebt u volledig anders geënceneerd dan Beckett het voorschrijft. Waren uw andere voorstellingen van Beckettstukken ook persoonlijke bewerkingen?

‘De vraag is natuurlijk: wat is werktrouw? Een voorstelling uitvoeren zoals ze beschreven staat is een vorm van lafheid. Werktrouw betekent trouw aan de maatschappij en niet trouw aan de auteur. Het levendige aan theater is dat elke voorstelling anders is, ook de op mekaar volgende avonden van eenzelfde stuk, van eenzelfde regisseur, met dezelfde acteurs. Bij Beckett interesseert het me niet zijn model te volgen, doch uit te zoeken wat het menselijke niveau betekent onder zijn strikte formalisme. Al wat Beckett schrijft, is autobiografisch, maar hij trekt er een masker over. Men moet daar dan in snuffelen om te ontdekken wat de verschillende mogelijkheden zijn. Peter Brook insceneert in *Maharabata* niet het originele epos, en niemand zegt iets want niemand kent het oorspronkelijke verhaal. Maar als Beckett geïnterpreteerd wordt, dan roepen ze allemaal samen dat dat niet kan. We hebben er door de samenwerking met de acteurs een persoonlijke lezing van gemaakt, met de klemtoon op het individuele, op het erotische. Ik geloof niet dat een auteur kan bepalen hoe zijn stukken moeten worden opgevoerd. Beckett doet dit echter wel, uit angst dat de persoonlijke aspecten ontbloomt

worden. Nu is hij niet meer zo streng, maar vroeger zou hij mijn versie verboden hebben. Ik heb hem over onze voorstelling verteld en hij zei: dit is niet mijn visie, maar good luck. Ik doe er dus mee wat ik wil. Hij kan ook niet meer elke voorstelling volgen, er zijn er zoveel.”

Eigenlijk hebt u een groot deel van de recente theatergeschiedenis meegemaakt. U bent in de jaren '40, door Brecht o.a., met het theater in contact gekomen. En dan hebt u nadien zowat alles zelf meegemaakt.

“Ja, al deze jaren vertellen, is me nu een beetje te veel.”

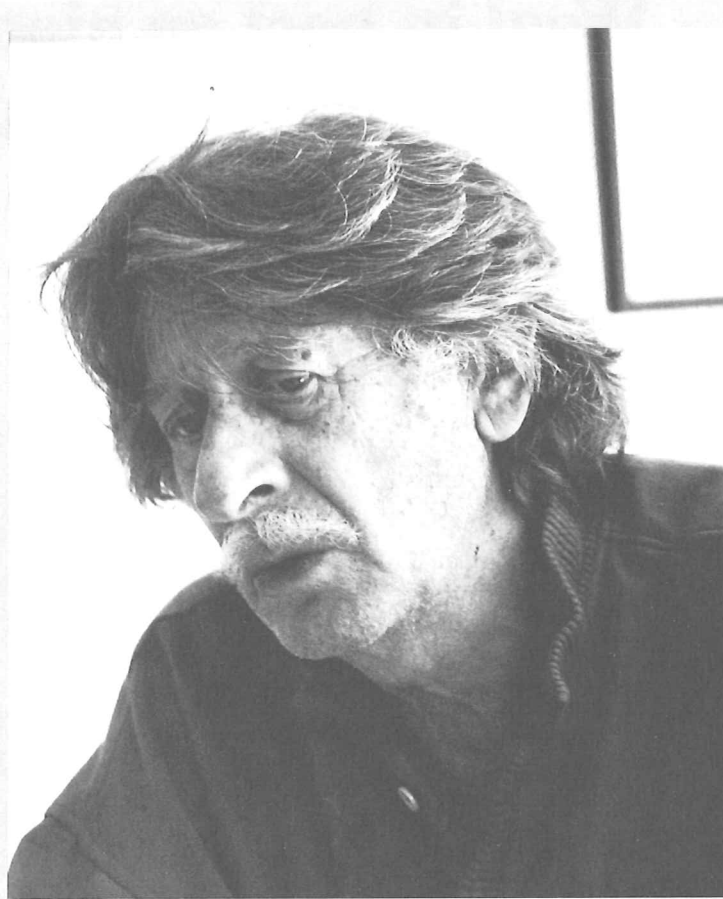
Kan u misschien vertellen hoe u het aanvoelt?

“Het theater, net als de wereld, is fel veranderd. Het is moeilijk het theater aan de wereld te onttrekken. Van structuur is het theater zeer conservatief, in vergelijking met schilderkunst of schrijven. Maar het is ook een reactie op de veranderingen in de wereld, de veranderingen die steeds versnellen. Waar een culturele stroming vroeger een volledige generatie aanbleef, duren de trends nu slechts 6 maanden. Het theater is conservatiever omdat het om mensen gaat en niet om objecten. De mens verandert niet zo snel. Einstein heeft na de eerste atoomsplijting gezegd: ‘alles evolueert, de wereld is geëvolueerd, maar als de mens niet mee evolueert krijgen we nog grote problemen.’ Er kan een kloof ontstaan tussen de mens en zijn omgeving die catastrofaal is. Men moet realistisch blijven, maar mij schijnt het alsof we in een door zichzelf ontvoerd vliegtuig zitten, zonder piloot.”

Ziet u dat ook zo voor het theater?

“In het theater heeft zich, net als in de politiek, een neo-conservativisme doorgevoerd. Er is een vertwijfelde poging aan de gang om weer groots spektakel, om effecten te realiseren, om een concurrentie met de media aan te gaan. Formeel wordt er nog weinig geëxperimenteerd. Integendeel, er is een nostalgische terugkeer naar de jaren '20 en '50. Dat heeft natuurlijk allemaal te maken met de politieke en economische toestand. De vraag is echter of men met deze stroming meegaat, of er zich tegen verzet.”

Leen Thielemans



George Tabori – Foto Manuel Michaelis

George Tabori

1914 geboren in Budapest
1932-1933 student en kelner in Berlijn
1936 emigratie naar Londen
1939-1941 buitenlands correspondent in de Balkan
1943 *Beneath the Stone*, eerste roman
1943-1947 tewerkgesteld bij de BBC
1947 emigratie naar de USA, ontmoet er o.a. Bertolt Brecht
1952 *Young Lovers*, filmscenario voor Joseph Losey; *Flight into Egypt*, eerste theaterstuk, uitgevoerd op Broadway in een regie van Elias Kazan
1953-1971 leeft in New York, werkt ook in Londen en in Berlijn
1966 oprichting van eigen kleine tourneegroep “The Strolling Players”
1968 *The Cannibals*, Auschwitz-taboes op de bühne
1971 terugkeer naar Berlijn
1975-1979 leider van het theaterlaboratorium Theater der Freien Hansestadt Bremen; *My Mother's Courage* in de Münchener Kammerspiele
1980 Beckett-project in Circus Atlas – München; door gebrek aan subsidie slechts 2 van de 3 stukken gerealiseerd

1982 *Unterammergau oder die guten Deutschen*, essays; producties in Bochum, München, Berlijn
1985 regisseur aan de Münchener Kammerspiele: *Mein Herbert, M, Glückliche Tage, Die Troerinnen von Euripides*
1986-1987 *Totenfloss* van Harald Müller; eigen theatergroep in Wenen

Begin 1987 neemt George Tabori het Weense Schauspielhaus over van Hans Gratzler. Dat krijgt een nieuwe naam: “Der Kreis” (de cirkel, de kring). Tabori ziet “Der Kreis”, naar hij op een persconferentie toelichtte, “als democratische communicatievorm, als mooiste geometrisch teken, als hommage aan de “Wiener Kreis”. Naar eigen zeggen wil hij daar een oude wens waar maken, namelijk “van de grote kathedralen naar de catacomben van het theater terugkeren.” Op lange termijn zou hij zijn programma in drie fasen indelen: “Feste und Spiele” vanaf het voorjaar, vervolgens “Frauen-bewegt” en later “Endspiele”. Zo meldde de *Frankfurter Allgemeine Zeitung* op 10 november jl.