

Peter Sellars, Amerikaanse wonderknaap

“Een theatervoorstelling is iets dat je bekijkt en daarna kunt weggooiden”

In Brussel, in de Munt startte de toernee. Daarna ging de reis naar Amsterdam, Wenen en Stuttgart. *Ajax* van Sophocles door het American National Theatre. Tenminste wat er nog overbleef van deze productie: het decor, een paar acteurs uit de oorspronkelijke cast en de regisseur, Peter Sellars. In 1985 werd deze laatste directeur van dat pas opgerichte gezelschap in het Kennedy Center in Washington. Hij was toen amper 26, de nieuwe wonderknaap van het Amerikaanse theater. Maar zijn compromisloze benadering van toneel joeg hem ook daar op de vlucht. Opnieuw de free-lance toer op. Volgend seizoen regisseert hij in het Muziektheater in Amsterdam *Nixon in China*. Hij speelde zojuist mee in de nieuwe film van Jean-Luc Godard. Nog bitter jong kent hij toch het klappen van de

zweep. Hij heeft al meer dan 80 stukken geregisseerd.

Maar zijn carrière begon, zoals hij dat zelf noemt, toen hij als tienjarige een poppentheater oprichtte. Op school waagde hij zich met zijn vriendjes aan de klassieken en in Harvard nam hij er zelfs opera's bij. Ondertussen zat hij nog een jaartje in Parijs, ging naar Rusland en China, want als laureaat van de felbegeerde en zelden toegekende Amerikaanse "genie-prijs" kon hij zich plots wel enige vrijheid veroorloven. Hij ging op Broadway werken, was er even vlug weg, vandaar naar Chicago, Boston, Minneapolis en nog vele andere steden.

Ajax ging in première in 1986. Zoals hij meestal doet in zijn voorstellingen, verplaatste Sellars dat klassieke gegeven naar Amerika zelf, naar dit

keer een niet zo verre toekomst. De reacties in Washington waren gewoonweg vijandig. In Californië, waar hij er een tweede versie van uitbracht, waren er evenveel voorals tegenstanders. Wanneer dit nummer van *Etcetera* verschijnt, zullen we al weten hoe de derde versie eruit ziet. Het hier volgende gesprek vond plaats begin mei, toen hij met de repetities begon in Brussel. Veel tijd heeft Sellars niet, hij is een boek aan het schrijven, zit elke avond in het Filmmuseum. Er valt nog zoveel te doen, is het excuus. Bij het gesprek is hij uitgelaten, beweegt veel met zijn korte armen, lacht zelf heel hard met sommige van zijn uitspraken en wil heel graag onze onwetendheid bijwerken over wat er zich buiten Broadway, of liever buiten New York afspeelt op theatergebied.

De Amerikaanse wonderknaap Peter Sellars is in Europa op tournee met zijn encensering van *Ajax*. De première vond op 23 mei jl. plaats in de Munt. Sellars krijgt veel aanbiedingen om in Europa te komen werken. Maar hij aarzelt. Omdat hij een Amerikaan is. Een gesprek.

Peter Sellars – Foto Eric Peustjens





Peter Sellars –
Foto Eric Peustjens

“Het probleem is dat Broadway en Off-Broadway eigenlijk niet meer bestaan, althans wat betreft goed theater. Daar zijn financiële redenen voor. Het kost immers ten minste 150.000 dollar om op Off-Broadway een klein stuk, met twee rollen, uit te brengen. Dat is belachelijk, want dan ga je niets serieus meer proberen en aangezien er geen subsidies zijn, worden alleen kleine komedies uitgebracht, flauwe risicoloze stukken. Twintig jaar geleden was Broadway wel interessant, ondertussen vindt het belangrijke theaterwerk elders plaats. Wanneer er dan toch nog iets belangrijks te zien valt in New York, dan is dat een produktie die van een regionaal theater afkomstig is en overgekocht werd. Maar zelfs dat regionale theater dat dertig jaar geleden hevige moest vechten, zit nu ook in een *midlife* crisis, het stimuleert je niet meer. Vandaar dat het harde tijden zijn voor het theater in Amerika.”

Vlug werken

Vanwaar komt nu je ervaring? Speelde de ontmoeting met Robert Brustein als theaterdocent in Harvard daar een rol in?

“Zo klinkt zijn verhaal. Want ik ontmoette hem eerst toen ik al wegging van Harvard. Ik leerde theater toen ik tien jaar was in Pittsburgh. Daar richtte ik met mijn zus een poppentheater op, in de stationcar van mijn vader. Ik leerde theater uit

eigen ervaring. Toen ik opgroeide in Denver, bracht ik voorstellingen rechtstreeks voor een live publiek. Je leert van hun uitdaging, dat kan stimulerend werken wanneer je ze niet in slaap wil wiegen. Zo leer je de stiel. Ik heb het geluk gehad heel veel voorstellingen te kunnen maken. Van zodra ik geïnteresseerd was in een stuk, probeerde ik er een voorstelling van uit te brengen. Liefst op twee weken tijd. Want ik werk vlug, maar dat moet ook in Amerika.

Dat is anders in Europa. Alleen korte repetitietijden kunnen interessant zijn. Vergeet trouwens niet dat Shakespeare zijn stukken repeteerde gedurende slechts vier dagen. Het verwondert mij dat ze hier, in Europa, zo lang repeteren. Maar aan de andere kant is dat de reden waarom Amerikaanse acteurs zo slecht zijn in theater maar goed in films. Na een paar *takes* ligt daar de opname vast. Een Amerikaans acteur heeft het moeilijk om geboeid te blijven gedurende een langere periode. Na een maand repetitie zou ik niet weten wat er qua inbreng nog zou overblijven van een Amerikaans acteur. Maar het zou wel interessant zijn om dat uit te proberen, te exploreren. Nu heb ik wel het geluk dat ik op dit ogenblik aan het werk ben met een groepje acteurs die een indrukwekkend technisch repertoire beheersen. Maar meestal is dat niet het geval in het Amerikaanse theater. Europese acteurs hebben de gave heel lang bezig te kunnen blijven

met een werk en dat mondt dan uit in de presentatie van een geniaal meesterwerk.

Daar ben ik niet zo in geïnteresseerd. Dat kan niet de bedoeling van een theatervoorstelling zijn. Een voorstelling is iets dat je onmiddellijk bekijkt en daarna kunt weggooien. Je draagt het niet met je mee als een object. Natuurlijk is dat een Amerikaanse manier van denken, want er is ook zo iets als een blijvende herinnering, een overleving ervan in het geheugen. Maar niet zoals dat met een sculptuur gebeurt. Het verandert mee in die herinnering. Tien jaar later zal die anders geworden zijn omdat je mee veranderd bent. Je kan er niet van gescheiden worden, maar je plaatst er later andere kleuren op, een ander aroma, een andere textuur dan het oorspronkelijk had. In het theater wordt altijd gesproken over die meesterwerken van vroeger, over zaken die altijd voorbij zijn. Zolang de herinnering nog niet heeft meegewerkt, kan iets dat juist gebeurd is nog niet zo mooi zijn. Daarom is het gewoonweg onnozel om het object zo mooi te willen maken, want het is de herinnering die de bepaalde theatervoorstelling later mooi zal maken. Het mooie van theater is immers dat het genezingsproces van een voorstelling in de herinnering plaatsvindt.

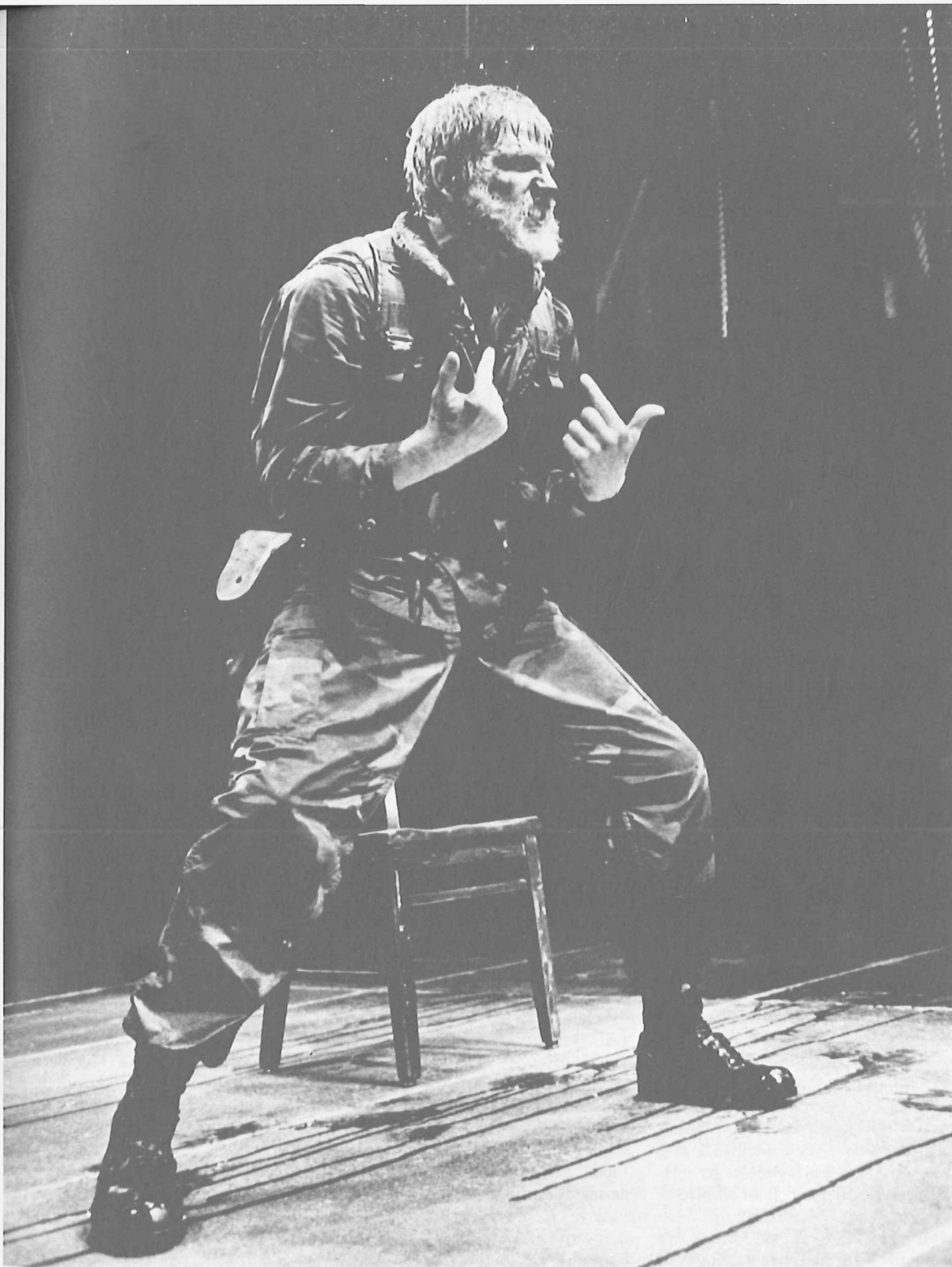
De perfectheid van een voorstelling nastreven komt vanuit de verwaandheid en ijdelheid van sommige theatermakers. Daarom laat ik heel bewust mijn voorstellingen open, niet volledig verstaanbaar. Want dat is mijn hoofdprobleem met vele Europese theatervoorstellingen: zij geven je niet de vrijheid er als toeschouwer zelf iets aan toe te voegen.”

Dat is meteen kritiek op het werk van mensen als Stein en Chéreau?

“Laat ons zeggen dat ik niet geïnteresseerd ben in de zoveelste visie op Schiller. Daar wil ik zelf mijn mening over hebben. Een lezing krijgen over Schiller is niet de taak van het theater. Het is er een element van, maar daar moet ruimte overblijven voor contact, discussie. Ik vind dat zelfs niet democratisch. Laat ons toch niet vergeten dat de meeste van de stukken, Shakespeare op kop, slechts schetsen zijn. Iemand anders moet inkleuren en aanvullen. Van zodra mensen dat op dezelfde manier gaan uitwerken, krijg je een vervelende gelijkwaardigheid. Voorstellingen die eerder thuis horen in een kunstmuseum.”

Hoeveel Shakespeares heb je al geregisseerd?

“Zeker tien. Maar ik heb er zelf al heel veel gezien die gewoon in lucht opgingen. Nog eens, zijn tekst



Howie Seago (*Ajax*)
 – Foto Micha
 Langer

is maar een heel klein onderdeel van de voorstelling. Daar komen de acteurs bij, de muziek, het licht – dat is vandaag heel belangrijk –, de ruimte. In die ruimte zullen sommige momenten een grotere belangrijkheid krijgen dan andere. Je hebt ook de verschillen tussen acteurs. In *Ajax* gebruik ik bewust acteurs die een verschillende achtergrond hebben en op een verschillende manier spelen. Dat is toch wel ongewoon, hoewel ik dat dan weer gewoon vind. Op de koop toe gebruiken zij microfoons, want ook het geluid is vandaag een essentieel onderdeel in het theater. Te veel Europese voorstellingen worden aangeboden zoals taartjes in een patisserie. Dat is toch

niet belangrijk. Beladen literaire ideeën doden immers de theatrale geest. Ik heb geen ideeën, maar maak mijn handen vuil. Bij het spontaan kijken naar iets dat we niet helemaal begrijpen, komen de ideeën vanzelf, zonder opdringerigheid. Ik haat een geniaal meesterwerk, dat typevoorbeeld van hoe een bepaald stuk kan gebracht worden. Mijn tweede *King Lear* zal totaal verschillend zijn van mijn eerste, omdat de tijd waarin die telkens gebracht wordt belangrijk is. Theater heeft meer met het leven te maken dan met de kunst. Trouwens theater maken is toch iets verschrikkelijk lastig en akelig tegelijk, want het publiek kan altijd tussenkomen.

Juist wanneer je denkt dat je een heel bijzonder moment neerzet, verschuift iemand zijn voeten of begint te hoesten of maakt geluid met zijn programmaboekje. Dus dat verlangen naar een totale controle is gewoonweg hopeloos. Je kan alleen maar hopen het levendig te houden.”

Het geschikte ogenblik

Hoe bereid je een voorstelling voor, gaat dat vlug?

“Meestal duurt dat drie jaar. Dat is een lang proces. Beelden komen en gaan. Ik ben eerst geïnteresseerd in een onderwerp en dan zoek ik een



Athena, Odysseus, Teucer, Agamemnon in Sellars' encenering van "Ajax" – Foto Micha Langer

tekst. Neem nou *Ajax*. Ik wou dat allang doen sinds ik een artikel las over Fassbinder, die dat stuk geregisseerd had in Bremen. Ik las het stuk en zat te wachten op een kans om het zelf te brengen. In Washington dacht ik, dit is de plaats waar het kan. Juist zoals ik nu erg tevreden ben dat de Europese première plaatsvindt in Brussel, het Navo-hoofdkwartier. Toch wachtte ik nog twee jaar, tot de tweede regerings-termijn van Reagan. Dan stapelden de feiten zich op, zoals die raid op Libië. Toen wist ik het, dit is het moment, want hier zien we die militaire arrogantie waarover in het stuk sprake is. Dat is verschillend met opera. Een theaterstuk kan ik lang bijhouden en wachten op het geschikte ogenblik. Theater moet volgens mij beantwoorden aan specifieke tijdstippen, gebeurtenissen in de wereld. Het moet een antwoord geven op wat in de krant te lezen valt. Het moet met meer te maken hebben dan met privé-overwegingen of verlangens. Er moet een directe noodzaak zijn. Voor het decor werk ik meestal met George Tsybin. Hij had voor *Ajax* verschillende ontwerpen gemaakt; die vond ik niet goed. Ten slotte werd er toch een gekozen maar na twee dagen repetitie wist ik het. Het werd de achterkant van het Pentagon, daar

waar de vuiligheid buiten gedragen wordt. Ik bedoel, de inbreng kan van overal komen en je moet daar onmiddellijk durven op ingaan."

Dat betekent ook dat de inbreng van de acteurs enorm kan zijn?

"Absoluut. Ik moet toegeven dat ik tot nog toe altijd het geluk gehad heb met knappere mensen te mogen werken dan mezelf. Het plezier bij theatermaken is dat je je kan omringen met interessante mensen. Het basiswerk van een regisseur is de mensen uit te kiezen waarmee je in eenzelfde kamer gaat zitten. De ontwerpers, de acteurs. Dat is je job."

Casting is dus heel belangrijk?

"Ik wist heel vlug dat ik bijvoorbeeld voor dit stuk vooral een beroep zou doen op acteurs afkomstig uit de minderheidsgroepen in Amerika. Vooral wat betreft de versie die ik in Washington uitbracht. Ik wou dat de generaals in dit stuk zwarten, Aziaten en hispanics zouden zijn. Want binnen honderd jaar gaan zij de wereld beheersen. Zoals vroeger de Ieren, Italianen en Duitsers de macht hebben overgenomen in Amerika. Zij klommen van beneden tot aan de top. Dus dat beeld lag meteen vast. En dat was ook een directe schok voor het publiek. Want bij mijn weten, maar ik hoop

dat ik me vergis, is er nog altijd geen zwarte generaal bij het Amerikaanse leger. Bovendien is er altijd die drang aanwezig om te vechten tegen wat ik het materialisme noem. Tegen de mening ingaan dat mensen zijn zoals ze er uitzien. Dus geen type-casting, want op het uiterlijke van de mens kun je niet het karakter bepalen. Tegelijkertijd vond ik door met zwarte acteurs te werken een element van religie en ceremonie terug, zoals dat ook aanwezig is in het Griekse drama. Ik kon meteen refereren naar de rituelen van de zwarte kerk (*black church*) in Amerika. Bijvoorbeeld de vader van Ben Halley, de koorleider in de voorstelling, is een predikant uit Harlem. Hij kent die kerk, die manier van zingen, bidden, ritmiek. Zo vonden we een oplossing voor een van de moeilijkste problemen van het Griekse drama, namelijk het neerzetten van het koor.

Bovendien vind ik de acteurs afkomstig van de minderheidsgroepen de beste Amerikaanse acteurs op dit ogenblik. Want vergeet niet dat, traditioneel gezien, theater de stem is van de onderdrukte. Sganarello krijgt de beste tekst. Het is geen toeval dat de beste Europese stukken gebaseerd zijn op de traditie van de knecht. Denk maar aan Figaro, Leporello. Uiteindelijk gaat het tel

kens over sociale revoluties. Van daar dat de minderheidsgroepen de echte erfgenamen zijn van de theatertraditie. De meeste van de blanke acteurs zitten in film en televisie, de machtsmedia bij uitstek. De acteurs uit de minderheidsgroepen mogen zich met theater bezig houden. Daar word je slecht betaald en daar zit weinig glamour aan vast. Maar zij werken des te beter, daarom is het voor mij een grote eer om hen nu in mijn regie bezig te zien. Ik leer van hen zoals ook het publiek dat doet. Ten slotte komt het uitstekend het stuk ten goede."

Je zei, ik vecht tegen materialisme. Wat wil dat zeggen?

"Wel, dat heeft met Plato te maken. De dingen zijn niet wat ze schijnen te zijn. Mensen die alleen op de uiterlijke schijn afgaan, lopen gefrustreerd weg uit mijn voorstellingen. Ik doorprik de schijn. Materialisme heeft immers geen bodem, het draagt niets. Veel opera en theatervoorstellingen zijn louter materialistisch, alhoewel ze er heel mooi kunnen uitzien. Ik wil het bewust lelijk of verschrikkelijk maken. Het decor in *Ajax* is in de eerste plaats de achterkant van het Pentagon, waar de vuilbakken neergezet worden. Maar het is tegelijkertijd een strand en een rechtszaal. Door er drie dingen tegelijk van te maken, betekent dit dat geen van de drie belangrijk is. Je geeft als theatermaker alleen rangschikkingen aan, die worden samengevoegd door de toeschouwer."

Muziek

Hoe sta je tegenover opera, anders dan tegenover theater?

"Opera heeft meer met spiritueel denken te maken, omdat het niet onmiddellijk met de dagelijkse realiteit te maken heeft. Opera plaatst het argument op een hoger niveau. Je kan niet gaan zitten lagen afkrabben zoals je dat met theater kan doen. Je zit onmiddellijk op een bepaalde trap. Daar heb ik soms last mee."

Hoe ga je te werk met opera? Want Mikado van Gilbert en Sullivan regisseren is iets totaal anders dan Ajax?

"Ik ben nog jong en heb nog geen methode opgebouwd. Ik kan wel zeggen, alhoewel de voorstelling een succes was in Chicago, dat ik *Mikado* niet meer wil regisseren. Ik haatte achteraf dat werk. Ik vond dat tijdsverspilling. Ik heb Shakespeare, Tsjechov, Sophocles, Mozart en wat nog allemaal gedaan, grote diepe stukken. Bij *Mikado* dook ik in een ondiepe plas. Na twee weken kon ik er niets meer in ontdekken.

Dat was nog nooit gebeurd in mijn leven. Met zo'n materiaal wil ik niet meer werken. Maar goed, theater en opera pak ik op dezelfde manier aan. Te meer omdat verschillende van mijn theatervoorstellingen een operastructuur meekrijgen. Theater wordt slechts interessant wanneer het in een richting geduwd wordt, wanneer het iets anders wordt, muziek wordt, een reportage, een schilderij zoals bij Wilson. Ik duw het naar de muziek, ik leg mijn theatervoorstellingen een muzikale structuur op. Ik wil dat bijna onmerkbaar doen en dat is moeilijk, maar als het lukt, is het resultaat fantastisch."

Bij opera zit je wel aan vaste structuren en regels gebonden?

"Toch niet, want zelfs daar kun je in de bewegingen een ambiguïteit inbouwen. Een beetje zoals bij een film van Hitchcock. Een hand grijpt naar een glas melk. Dat is een heel eenvoudige beweging, maar die tegelijkertijd iets dreigend kan uitdrukken. Dat doe je door beelden te isoleren. Door toevoeging van de muziek is dat bij opera zelfs nog gemakkelijker. Zo krijgen de meest eenvoudige bewegingen een sterke intensiteit."

Heb je een voorkeur voor componisten?

"Ik zit middenin een Mozartcyclus. Ik heb vroeger heel Händel geregisseerd. Nu ben ik vooral in nieuwe opera's geïnteresseerd. Het geven van opdrachten voor nieuwe opera's is trouwens een noodzaak om opera te laten overleven. Want een komponist van vandaag moet zich omringt voelen door werken van zijn tijd, juist zoals dat het geval was met Mozart en Verdi. Ik zal nog met plezier oude meesterwerken regisseren, maar het is de hoogste tijd dat ook onze tijd zijn meesterwerken krijgt. Daarom regisseer ik volgend jaar bij het Muziektheater in Amsterdam *Nixon in China*, een werk van de componist John Adams, gebaseerd op een tekst van Alice Goodman. Een heel rijke tekst die de komponist erg geïnspireerd heeft."

Beelden

Toch heb je veel aarzelingen om in Europa te komen werken?

"Ik krijg hier veel aanbiedingen, maar ga daar niet op in. Wat enigszins pijnlijk is, want de voorwaarden zijn hier geweldig. In Amerika heeft men geen enkel benul van wat cultuur eigenlijk inhoudt. Daar moet je telkens je bestaan als kunstenaar verdedigen. In Europa moet ik me niet met die vraag zelf bezighouden maar met het echte werk.

Terzelfdertijd weet ik dat theater gemaakt moet worden voor een bepaalde plaats, op een bepaald tijdstip, voor een bepaald publiek, wil het effect hebben. Ik werk met beelden die ik sinds mijn jeugd heb meegereggen. Ik weet wat het betekent op te groeien in Amerika en kan daar beelden op de scène terugplaatsen waarvan ik weet dat die gaan verrassen. Ik kan onschuldige normale beelden plaatsen, beelden die de aandacht afleiden, en die plots als een pijl de toeschouwer treffen. Dat zijn beelden die je in reserve houdt en waarvan ik weet hoe die in Amerika gaan aankomen, maar niet in Europa. Hier een stuk komen creëren lijkt me pure verwaandheid, want ik ken het leven hier niet. In Amerika weet ik hoe iemand de dag doorbrengt, welke kleren gedragen worden, ik weet wat dat is, ik voel dat en kan dat op het theater brengen. Vandaar mijn enige compromis: een produktie naar hier brengen die ik in Amerika gemaakt heb en die hier presenteren als een soort prentkaart. Dan kan het voor de Europeanen interessant zijn om te zien hoe in Amerika gedacht en geleefd wordt.

Ik wil daar onmiddellijk aan toevoegen hoe tragisch het is dat wij in Amerika zo slecht geïnformeerd zijn over wat er zich in Europa afspeelt. Wij weten niets over de politiek hier, omdat de pers ons dat niet meegeeft. Ik verzeker je dat de meeste Amerikanen niet eens de Europese staatshoofden kennen. Thatcher wel, omdat er zoveel cartoons over haar gemaakt worden. Dat komt omdat wij als volk geen opmerkingsgave bezitten wat buitenstaanders betreft. Er is een compleet onvermogen om andere denkwijzen te begrijpen.

Daarom praat ik liever over dingen die ik begrijp. Daarom werk ik voor een Amerikaans publiek. Tegen alle weerstand in. Inderdaad, het liefst van al zou ik in Europa willen werken, omdat het daar comfortabeler aan toegaat en ook omdat ik sterk beïnvloed ben door de Europese kunst. Godard is mijn lievelingscineast, die versta ik door en door. De meeste van mijn stukken zijn Europees. Ik regisseer weinig Amerikaanse stukken. Ik forceer die stukken, die van elders komen, om een beetje Amerikaans te worden. Waarschijnlijk doe ik dat omdat ik die hier mis. Ik plaats ze bewust in een Amerikaanse context. Dan denk ik achteraf, zo worden ze een beetje van ons of misschien waren ze wel zo. Dat is dan weer een typisch Amerikaans standpunt... dat hoop ik tenminste, ha ha ha ha."

**Johan Thielemans
Pol Arias**