

# “Eenvouds verlichte waters” spelen

Jan Ritsema, van opleiding docent in dramatische vorming, richtte in 1979 de International Theatre Bookshop in Amsterdam op. Zijn pedagogische theateractiviteiten ruidde hij stilaan in voor een professionele regie-arbeid. Hij ensceeneerde bij het Werktheater en bij Maatschappij Discordia. Hij stichtte Mug met de Gouden Tand en was vorig seizoen verbonden aan Toneelgroep Amsterdam. Na één jaar verliet hij Amsterdams grote repertoire-geselschap o.a. om met Johan Leysen *Wittgenstein Incorporated* te maken binnen het Kaaithheater, Brussel en met jongeren *Het heengaan* te maken, een coproductie van Stichting Cervelaat, Utrecht en De Krakeling, Amsterdam.

*“Welk beeld van acteren stond je voor de geest toen je met Het Heengaan begon?”*

Ik kan niet tegen toneelspele in de slechte betekenis van het woord: als een acteur te veel 'duwend' speelt, dus als hij wat hij voorstelt, mij te veel door de strot wil duwen. Toneelspele is nou eenmaal de zaak belazeren en dat moet je ook maar erkennen in je manier van spelen zodat de kijker het ook weet. Je moet niet de illusie wekken dat wat je speelt, waar moet lijken: spelers en toeschouwers doen dan alsof dat waar is, terwijl ze beiden wel beter weten. Dat is het poppenkastniveau van spelen uit 1910 of zo toen het publiek bereid was om met de geringste suggestie mee te gaan. We hebben nu technologische middelen waarmee dat veel beter kan worden gedaan. Dat is waarom heel veel mensen - terecht - afknappen op toneel. Ik weet dat van *Wittgenstein* b.v.: voor wetenschappers blijft *Wittgenstein* altijd overeind omdat het ook een beetje dat 'schijnbaar-nauwelijks-acteren' is waar ik van hou - wat heel veel acteren is maar niet dat zichtbare acteren, waarvan je als toeschouwer weet wat je er allemaal van zou moeten denken. Het is een genot voor die wetenschappers omdat er van *Wittgenstein* niet zo een verschrikkelijk mooie tonéelvoorstelling met een echt personage van is gemaakt, want dat willen ze niet. Ze hebben helemaal geen zin om met die flauwekul mee te gaan want dat zijn normaal-nuchtere mensen. En ik geef ze groot gelijk.

*“Waarom werk je met jongeren? Dat had je nooit eerder gedaan?”*

Nee. Die jongerenvoorstelling heeft heel veel te maken met het feit dat ik mij na dat jaartje Toneelgroep Amsterdam eventjes niet meer in die Amsterdamse toneelcoterie wilde begeven. Vandaar Brussel en Enschede. Als ik een voorstelling met kinderen ging doen, viel ik meteen buiten het gewone circuit en dat wou ik graag. Ik heb altijd een stuk als Tsjechows *Drie Zusters* willen doen met 7-8-jarigen, met hoeden en sigaren en militaire uniformen. 't Is zo dat ik me Tsjechov kan voorstellen. Ik hou niet van dat in-zijn-eigen-potje-roerend toneel waar de toneelmakers en het publiek

hun hart kunnen ophalen aan de op het toneel tentoongestelde ellende. Ik heb niet zo de neiging mee te gaan met wat als het noodlot van mensen beschouwd wordt: die onontkoombare persoonlijkheden die zo zijn omdat ze te beroerd waren om zichzelf te veranderen, zoals zoveel mensen in deze wereld en ook in de kunst. In zo 'n stuk wil ik dan graag de ellende door zichzelf laten doorprikken en dat gebeurt vanzelf als je grote-mensenrollen door kinderen uiterst serieus laat spelen: die zogenaamde onontkoombare verlangens en afhankelijkheden die in zo een stuk zitten, worden dan automatisch gerelativeerd, zoniet zielig lachwekkend. Deze idee was de opening voor de route van werken met kinderen.

Het spreekt vanzelf dat ik, toen ik jong was, de verstandigste was van de hele omgeving. Niet dat ik als kind niet serieus genomen werd, maar ik had nog veel serieuzer kunnen worden genomen. Mijn zin om *Het Heengaan* te doen, had heel veel te maken met het feit dat ik kinderen serieus wilde nemen - iets wat ik in kindervoorstellingen vaak niet zie. Ik verbouwde zelf mijn woonplaats vroeger (en het is allemaal uitgevoerd zoals ik dat bedacht had). Ik tekende dat op zondag gewoon uit. Ik denk dat elk kind dat doet maar dan op zijn eigen manier. Je kijkt naar het gedrag van je ouders. Moet je kinderen van geschei-

den ouders horen. Een psycholoog kan een puntje zuigen aan die zuivere, simpele maar soms ook ingewikkelde observaties.

*“Noem eens een voorbeeld van een voorstelling waarin kinderen niet au sérieux genomen worden?”*

*De Naam van de Maan*, die kindermusical op tekst van A.M.G.Schmidt van het Muziektheater, vind ik een schande. Het is een tegenstelling in zichzelf: de voorstelling gaat over een soort revolutie van kinderen die een democratie gaan ontwikkelen. Dat is een mooi gegeven. Maar wat je als toeschouwer ziet, is dat die kinderen zich onder de dictatuur van de regie wezenloos - zonder enig eigen inzicht of verantwoordelijkheid - van hot naar her laten slepen. En de solisten mogen dan ijdel, behaagziek soleren, wat de grootst mogelijke afhankelijkheidsrelatie is, want het gaat dan om wat de ander van je vindt in plaats van wat je zelf vindt. Deze regievorm is jammer voor A.M.G.Schmidt, die wel heel leuke dingen vertelt.

*“Het Heengaan en Wittgenstein appelleren aan eenzelfde soort openheid in de uitwisseling tussen speler(s) en toeschouwers. Toch lijkt er een belangrijk verschil te zijn in het soort wereld die ontstaat op de scène: Het Heengaan roept geen fictionele wereld op. Het is wat het is.”*

Dat is niet zo. Bij *Wittgenstein* word je met die fictie geholpen; je weet dat het over een ander gaat en je weet dat je je die andere ook zal kunnen voorstellen omdat Johan Leysen een beetje - ik zeg wel een beetje - doet alsof hij de andere is. Als je langzamerhand met die andere vertrouwd raakt en trek krijgt in die ander, dan ben je bereid om daarin mee te gaan. Als je als toeschouwer meer van die Wittgenstein wil snappen, dan moet je meegaan met wat Johan van die Wittgenstein speelt - terwijl hij een redelijke distantie houdt. Als je met Wittgensteins betoog of verhaal niks hebt, dan is die manier van acteren zo, dat je kan buitenkomen en zeggen dat je dit of dat verhaaltje over Wittgenstein gehoord hebt en dat het je niks gedaan heeft. De manier van acteren van Johan verplicht je niet om mee te



Voelen

gaan: je gaat alleen mee als je dat wil. En als je dat wil, moet je het zelf doen. Ik zeg altijd: ik regisseer niet een voorstelling, ik regisseer het publiek. Mensen vinden een voorstelling goed als ze ontzettend bezig geweest zijn, als ze veel gedachten hebben gehad, ook al hebben ze niet helemaal in de gaten dat ze het erg druk gehad hebben. Dat geldt misschien wel voor alle kunsten. Als de voorstelling jou voorblijft, als je dus steeds moet blijven communiceren en deduceren en analyseren, dan heb je jezelf vol laten lopen. Ik bedoel dat ook niet zo bewust: het gaat om al datgene wat je overkomt, dus ook alles op het gebied van de intuïties en associaties. De toeschouwer kan zichzelf alleen vol laten lopen, maar je moet de voorstelling wel zo maken dat deze daartoe bereid is.

*Het Heengaan* is voor mij een uitdrukkelijke fictie: de kinderen spelen het jaar 2080, ze spelen een totaal andere wereld. Jij moet bereid zijn om dat te zien, of beter, ik help je daar, wat de informatie betreft, geen syllabe. Ik zou het niet leuk vinden als dat soort voorstellingen beschouwd werden als louter zichzelf. Tom Blokrijk heeft dat aardig geformuleerd in dat artikelje over het theaterfestival vorig jaar: mijn voorstellingen zijn herkenbaar aan het feit dat persoon en personage over elkaar heen lopen, dat de persoon die acteert het personage door zich heen laat schijnen. Ik vind dat je daaraan niet kan ontkomen, tenzij de acteur misschien een masker opdoet of zijn gezicht erg schminkt - maar dat wil ik niet. Iemand brengt iets van zichzelf mee: de fysionomie, het aura, de persoonlijkheid staat er op het moment dat een acteur een rol speelt. Iedereen heeft sowieso een eigen uitstraling, karakter, manier van praten. Daaraan kunnen we niets doen omdat we niet meer met die stereotiepe, enkelvoudige tekentaal van acteren werken, dat erg 'gekunde' in acteren dat b.v. in Moskou nog steeds aan de orde is. Dat begrijp ik niet meer. Dat is gekund, maar ouderwets acteren. Dat is natuurlijk ook wel erg mooi om toe te passen af en toe, maar dan wel zo dat we het allemaal weten.

*Het Heengaan* is een fictie. Wat zij spelen is 2080 maar dat zij dat spelen heeft alles te maken met hoe ik wil dat zij acteren. 2080 dus: je hebt een besef van jezelf als object en je hebt een besef van je omgeving als bestaande uit objecten. Dat wil zeggen niet zoals wij de omgeving kennen nl. als bestaande uit functies, toepassingen, bedreigingen en weet ik wat, maar een boom als boom, een stoel als stoel, een andere mens als een andere zak

van vlees en botten zoals jijzelf een zak van vlees en botten bent, die zich regelmatig verplaatst en waarvan de verschillende onderdelen zich ten opzichte van elkaar verplaatsen. Als ik niet dat traditionele acteren van kinderen wil en als ik niet die ambities wil van kinderen die elkaar niet het licht in de ogen gunnen - dat is iets wat ik er zeer snel uithaal, als dat opduikt in een repetitie -, dan is zo een betoog wel heel handig omdat het ook iets zegt over het leven buiten de voorstelling: een leven waarin de ander een object is en niet een object dat je wil hebben, niet een object dat je wil troosten, of waardoor jij getroost wil worden. Laten we de interactie tussen de mensen maar even simplificeren tot de trooster en de getrooste. "Wil jij mij troosten? Ik heb je nodig" of "Ik wil jou troosten want ik heb je nodig". De derde variant is dat je het geen van tweeën aandurft, troosten of om troost vragen. Die belangenrelatie tussen mensen probeer ik eruit te halen en die manier van spelen zoek ik op in die fictieve wereld van 2080. Dat is heel moeilijk; voor de voorstelling moet ik dan steeds een heleboel van dit soort steekwoorden laten vallen om weer te beseffen dat er geen kleinzielige, kleinmenselijke interpretaties van teleurstelling, of zichtbaar verlangen in de voorstelling mogen zitten. Je bent op jezelf. Je gaat zo zitten of staan dat je je steeds behaaglijk voelt. Dat wil niet zeggen dat je niet naar de ander wil gaan, dat je geen interesse hebt in de ander. Maar nooit zo dat als je de ander benadert of aanraakt, die ander denkt dat je iets van haar of hem wil. Als die ander dat niet prettig vindt, dan haalt hij dat weg of draait zich af, maar altijd zonder dat je de ervaring van 'niet prettig' hoeft te hebben, zoals wij die - in het echte leven - altijd hebben omdat we steeds te laat wegdraaien. 'Object' is niet helemaal het goede woord. Er is ook interesse in de ander; de ander wel in je opemen maar zonder dat je dat nodig hebt, zonder dat je daar belang bij hebt, je ego-gerichtheid zo open laten staan dat er plaats is voor een ander. Om het even duidelijk te houden: wat ik zeg, heeft heel veel te maken met wat ik graag wil en niet met wat ik ben. Wat we doen is altijd datgene wat we graag willen bereiken. De kinderen in *Het Heengaan* zijn geconcentreerd zonder fixatie, ze kijken met interesse naar ogen, naar haartjes, naar wenkbrauwen, naar mond... en dat steeds met de wetenschap dat ze zelf ook behaaglijk zitten. Als je raar zit, ga je verzitten. En zo krijg je die specifieke, 'dome' maar aangename houdingen.

"En zo kijken ze ook het publiek aan. Daar gebeurt datzelfde soort van interactie."

Ja, zo werkt het ook. Er valt een soort distantie weg omdat je niet ziet dat er dat belang bij is, dat je niet ziet dat zij zich tegen jou afzetten. Dat belangeloze, dat spelen ze. Daarna zijn we wel weer gewoon. Let wel, dit overkomt alleen die toeschouwers die deze interactie willen aangaan en zich er niet tegen afzetten.

"Maar hoe bereik je dat belangeloze in het spel bij je acteurs?"

Dat is heel ingewikkeld. Mijn voorstellingen hebben dat altijd gehad. Ook in *Adio* en de voorstellingen van *Mug met de Gouden Tand* zat die onbevvangen aanwezigheid. Deze voorstelling zit vol tegenstellingen: die aanwezige afwezigheid, die concentratie zonder dat het fixatie wordt, die bedeesde hartstocht, ongedwongen passie, bewust en onbewust... Als ik regisseer rollen die begrippen als vanzelf mijn mond uit. Dé tegenstelling is natuurlijk tussen waar en niet waar: je wil de indruk wekken dat iets waar is en toch spél je de fictie van 2080. Het is een fictie, alleen ligt het er niet zo dik bovenop; de fictie lijkt een natuurlijke aanwezigheid te hebben. Met deze produktie ben ik het verst gegaan van alles wat ik durfde, verder b.v. dan *Om Eleanor*. Ik heb eens een keer opgeschreven dat het een onmogelijke voorstelling moest worden: een voorstelling die niet deugt en die nergens rekening mee houdt. Aan toneelconventies heb ik niet zo 'n boodschap. Ik doe het ook heel veel vanuit mijn intuïtie; het is niet zo van voren af bedacht. Kijk, het is niet zo moeilijk om een voorstelling te maken waarvan je weet dat de mensen ze leuk zullen vinden. Deze



Repin

voorstelling is juist het verst gegaan in het weglaten van dat soort dingen waarvan je weet dat de mensen ze leuk vinden. En dat heb ik ook aan die spelers te danken. Het is ook weer niet zo moeilijk om een voorstelling te maken waarvan je weet dat de toeschouwers boe zullen roepen. Iets maken dat voor jezelf klopt en dat daar tussenin ligt, dat is heel moeilijk. En deze spelers durfden het aan dat risico te nemen.

*“Kan je de etappes van het parcours dat je met deze jonge mensen hebt afgelegd, in detail beschrijven?”*

Ik begin met een idee en dat durf ik dan niet uit te spreken, dat is een soort geheim. En dan zet zich een heel lang proces in gang, waarin ik zoek naar waar ik denk dat de kracht zit van de mensen die ik voor me heb. Tegelijkertijd heb ik bepaalde opvattingen over acteren en die probeer ik in dat proces te ontwikkelen. Langzamerhand kan er dan iets beginnen samenvallen. Concreet heb ik auditie gedaan voor zo een 60 kinderen, waar ik dit soort dingen gezegd heb die ik nu tegen jullie gezegd heb, over toneelspelen, en over het feit dat ik niet houd van ambitieuze kinderen op toneel, dat ik hou van dat allene op je kamertje, van dat rustige. Dan heb ik dia's laten zien van Balthus en Repin (een Russische schilder van rond de eeuwwisseling met van die verstilde aanwezige portretten). Ik heb ook *I Puritani* van Bellini laten horen en ook grote delen laten zien uit *Nostalgia* van Tarkowski, om zo te tonen dat het ego van de acteur en de actrice niet belangrijk is, maar dat ze een deel zijn van het geheel. Daarover ben ik heel duidelijk geweest en dat begrepen ze ook heel goed. Ik heb dan ook een hele tijd met ze zitten praten, hen

verteld dat ik nog nooit eerder een kindervoorstelling gemaakt had en dat ik met hen zou omgaan als met gewone acteurs, dat ik soms in zak en as zit en dat het niet altijd leuk zou zijn. En die kinderen die overgebleven zijn, zijn het soort kinderen die dat leuk vinden.

Ik begin met heel weinig, met 'als je zit, is het al mooi genoeg'. Waar ik heel lang mee bezig ben, is met het wegwerken van al die foute manieren van spelen op toneel waar mensen zich op een bepaalde manier willen mee manifesteren. We hebben dan rond heel verschillende dingen geïmproviseerd: rond hun kindertijd, rond wat ze nu mooi of lelijk vinden. Belangrijk is dan hoe je dat aanpakt: als je als eerste zin opgeeft "Weet je wat ik het leukste vind", dan krijg je andere antwoorden dan wanneer je gewoon vraagt: "Wat vinden jullie leuk?". De objectiviteit van de opdracht krijg je op je brood als regisseur. Met *Malte Laurids Brigge* van R.M.Rilke zijn we heel erg lang bezig geweest omdat daarin ook kijken centraal staat. Rilke heeft in dit werk geprobeerd de dingen in hun complete omstandigheid te ervaren. Een centrale passage in *Malte* is het bekijken van de zes wandtapijten (in het Cluny-museum) die De Dame met de Eenhoorn afbeelden: elk tapijt toont één van de vijf zintuigen en het zesde heet *A mon seul désir*. Een detail daaruit heb ik op het programmablaadje gezet omwille van de zachtheid en de tederheid van het gebaar dat ik daar zie. Voelen, kijken, ruiken, horen, proeven, daarover gaat het. Als je voelt hoe je zit, dan ben je even met jezelf bezig en ben je even afwezig. Als je dat combineert met naar een ander te kijken, met de geluiden en de sfeer in een ruimte waar te nemen, dan ontstaat er zoiets als die afwezige aanwezigheid.

Er zit ook een grote verkleedscène in het boek: Malte kleedt zich met kleren die hij in oude kasten vindt; hij kijkt in de spiegel en wordt langzamerhand wat hij aangetrokken heeft. Daar heb ik altijd van gehouden: kleren over elkaar aantrekken en daarin verward raken, je verkleeden en je vereenzelvigen met wie je bent in die kleren. Er zit ook veel over dood in die tekst en dood is een aan mij welbested onderwerp. Het woord 'het heengaan' stond in Rilke. We hadden ook andere titels *Let's talk about the death of kings*. Wat mijn oorspronkelijke idee was, was dat serieus nemen van wat je over de wereld denkt. Ik heb heel lang gedacht dat het over het verlangen ging. "Wie ben ik?", "Wie zal ik worden?", "Hoe zal ik doodgaan?". Het is op de leeftijd

Men zal moeite hebben, mij ervan te overtuigen, dat de geschiedenis van de Verloren Zoon niet de legende is van hem, die niet bemind wilde worden. Toen hij nog een kind was, hielden allen in huis van hem. Hij werd groter en gewende aan de weke liefde van hun hart, omdat hij een kind was.

Maar als knaap wilde hij zijn aanwensels kwijtraken. Hij zou het niet hebben kunnen zeggen, maar als hij buiten rondwaalde de gehele dag en zelfs de honden niet meer mee wilde hebben, dan was dat, omdat ook zij van hem hielden; omdat in hun bliken aandacht was en deelneming, verwachting en bezorgdheid; omdat men ook volgens hen niets kon doen, zonder blij te maken of te kwetsen. Wat hij echter toenmaals bedoelde, dat was de innige onverschilligheid van zijn hart, die hem soms vroeg, in de velden, met zulk een zuiverheid aangreep, dat hij hard begon te lopen, om tijd noch adem te hebben, om niet meer te zijn dan een licht ogenblik, waarin de morgen tot bewustzijn komt.

Het geheim van nog nooit geleefd te hebben breidde zich voor hem uit. Onwillekeurig verliet hij het voetpad en liep verder het veld in met uitgestrekte armen, alsof hij in deze breedte verscheidene richtingen tezamen kon bemachtigen. En dan wierp hij zich ergens achter een heg neer en niemand sloeg acht op hem.(...) Alleen ellendig, dat je dan terug moest naar huis.(...) Allen zullen in de huiskamer zijn en de deur hoeft maar open te gaan, of zij kijken in zijn richting. Hij blijft in het donker, hij wil wachten tot zij vragen. Maar dan komt het ergste. Zij grijpen hem bij zijn handen, zij



Repin

trekken hem mee naar de tafel, en allen, zoveel zijn er, buigen zich nieuwsgierig voorover naar de lamp.(...) Zal hij blijven en het stumperige leven naliegen, dat zij hem toeschrijven, en op hen allen gaan gelijken met zijn hele gezicht? (...)

Neen, hij zal weggaan. Bijvoorbeeld, terwijl zij allen bezig zijn voor hem de verjaardagstafel in gereedheid te brengen met de verkeerde dingen, die alles weer eens goed moeten maken. Weggaan voor altijd. Veel later zal het hem duidelijk worden, hoe stellig hij zich indertijd had voorgenomen, nooit lief te hebben, om niemand in de verschrikkelijke omstandigheid te brengen, bemind te worden. Jaren later herinnert hij het zich en, evenals andere voornemens, is ook dit onmogelijk te verwezenlijken geweest. Want hij heeft liefgehad en nog eens liefgehad in zijn eenzaamheid; telkenmale met verspilling van zijn gehele natuur, en onder ontzettende angst voor de vrijheid van de ander. Langzaam heeft hij het geleerd, het voorwerp van zijn liefde met de stralen van zijn gevoel te doorlichten, in plaats van het daarin te vernietigen. En hij was verwend door de verrukking, die hem, door de altijd doorschijnender gestalte der liefde heen, de ruimten liet gewaarworden, die zij voor zijn eindeloze bezitslust openlegde.(...)

Eerst in zijn herdersjaren kwam zijn ontelbaar verleden tot rust. (...) Dat was de tijd dat hij zich onpersoonlijk en anoniem begon te voelen als een aarzelend herstellende. Hij hield van niemand en niets, behalve dat hij ervan hield, te zijn.

uit: *Het Dagboek van Malte Laurids Brigge* van Rainer Maria Rilke, 1910.

van die jongeren dat je nog het meest met deze vragen zit. Ze hebben eigenlijk al een leven achter de rug en nog zo een heel leven voor zich: die tragiek en tegelijkertijd dat pijnlijke verlangen naar willen weten wie je zal worden, die angst daarvoor ook. Dat vind ik ook in de schilderijen van Balthus. Hij zet kinderen neer in van die volwassen poses die tegelijk zo onbevangen zijn. Dat de voorstelling dat soort associaties zou teweegbrengen over jezelf, dat was mijn bedoeling: dat je je afvraagt, "waar sta ik nu?" vanuit hoe je ziet waar zij staan. Je moet alle oordelen over hen bannen. Je moet hen alleen waarnemen, je moet gewoon de ene verschillend zien van de andere. De verschillen zijn juist zo interessant.

*"Als toeschouwer is het erg moeilijk om wat je gezien hebt in Het Heengaan te communiceren naar andere toeschouwers die op een of andere manier niet zien wat daar te zien is. Je mist een begrippenapparaat om accuraat te beschrijven wat er precies aan de hand is."*

Wat ik natuurlijk graag wil is dat de toeschouwer daarnaar op zoek moet. Aan de ene kant wil ik dat je werkt als toeschouwer, maar aan de andere kant mag je het niet precies doorhebben. De voorstelling doet alleen iets met je als je daartoe bereid bent. Ik begrijp dat deze voorstelling voor sommige mensen bedreigend kan zijn en dan wil je gewoon niet zien, terwijl de tekentaal van de voorstelling voor iedereen natuurlijk zo bekend is als wat: alleen op je kamertje, alleen 's avonds wandelen. Iedereen kent dat gevulde, gedachtenloze volledig op je zelf zijn, die gevulde eenzaamheid die geen eenzaamheid is maar die op een of andere manier prettig voelt, hoeveel verdriet er ook inzigt. Er zijn weinig momenten dat de mensen niet als stukken gebroken glas door de straten lopen, die alle kanten proberen op te kijken, maar als hele spiegels die door anderen mogen worden gezien. Het heeft veel te maken met het ontmantelen van je getrainde verdedigingssysteem waarmee je je - terecht - handhaaft in deze wereld. En dat is voor mij in zeer veel gevallen te herleiden tot een fundamentele angst voor het heengaan, een heengaan dat je maar steeds niet onder ogen wil zien. De ontmanteling van je verdedigingssysteem, zoals we die in *Het Heengaan* proberen te spelen, heeft dan weer zeer veel te maken met kijken; je door de wereld laten doorgronden en jij, die de wereld doorgrondt.

*"Vandaar dat de voorstelling veel te maken heeft met sensualiteit. Soms heb ik het gevoel naar een soort orgie te kijken."*

Dat woord hebben we nooit ge-

bruikt en in het begin begreep ik ook dat soort reacties niet. Het heeft voor mij te maken met voorwaarden voor acteren. Dat kijken naar de ander in openheid, dat moeten de kinderen op toneel ook doen. Zij moeten zich in de aanwezigheid van elkaar weten. Dat begint met dat lopen; dat noemen we de *stallen*. Dat is het lopen van de paarden in het zijterrein voordat ze de renbaan opmoeten. Dan zie je de paarden en de jockey's kriskras door elkaar lopen, op zichzelf en geconcentreerd en met de honderd meter voor zich. Open maar in het bewustzijn dat er straks iets moet gebeuren. Onder acteurs is er het verhaal dat veel acteurs de tegenspeler nog nooit in de ogen hebben gekeken, alleen maar tot de neus of tot de wangen gesproken hebben omdat ze anders uit hun concentratie zijn. Zoiets kan niet want dan kan je niet samenspelen. Dat is juist een deel van de magie van het toneelspelen: dat het allemaal losse mensjes zijn met elk hun eigen manier om hun probleempjes met hun rol op te lossen en dat het er toch als een soort eenheid uitziet omdat er aan een open bewustzijn van elkaar gewerkt is.

*"Vandaar waarschijnlijk ook het extremem soort van helderheid van deze voorstelling: je hebt nooit het gevoel dat er een soort glazen wand tussen het publiek en de spelers staat."*

Een van mijn uitdrukkingen is "eenvouds verlichte water" spelen. In elke regie roep ik ongeveer diezelfde woorden: 'helder', 'eenvoudig', 'simpel, mag dat?', 'zonder flauwekul', 'een gebaar is een gebaar, geef dat toch niet een betekenis', 'dwing ons als publiek niet om te willen weten dat wat jij wil dat we weten'. Ik wil de signalen veel subtieler, veel fijnzinniger. Soms weet ik niet of ik in het goeie beroep zit: toneelspelen is eigenlijk een hele grove kunstvorm, heeft eigenlijk nog steeds de *commedia dell'arte*-grofheid in middelen. Zeker in een grote zaal is het soms een brute kunstvorm. Je moet overal altijd vergrovingen, vergrotingen en simplificaties aanbrengen om het publiek wat duidelijk te maken. Voor nuance moet je dicht bij de huid van de voorstelling kunnen zitten en dat kan niet. Met film en tv kan dat al wat beter. Ik ben voor fijnzinnigheid en luciditeit. Het is hard werken om de poses te vermijden waartoe een publiek dwingt. Daartoe is die andere instelling op de scène nodig: als je interesse hebt in de ander en ook in jezelf komt er een enorme ruimte vrij. En in dat bijna niks moet je voluit durven gaan.

Hidegard De Vuyst  
An-Marie Lambrechts