

# In Him we Trust

Een gesprek met Theu Boermans



Voor Het Theaterfestival van 1989 werd het kersverse ensemble De Trust geselecteerd met *Oorlog*. In de 1991- editie zijn ze er opnieuw bij met *Platonov*. Tot op heden alleen bekend voor het publiek van Monty en Nieuwpoortteater staat De Trust ook in Vlaanderen voor een doorbraak. Wij gingen spreken met Theu Boermans, medeoprichter en artistiek leider.

Theu Boermans was in de jaren tachtig acteur bij het Zuidelijk Toneel Globe. Na het vertrek van Gerardjan Rijnders als artistiek directeur heeft hij er op een blauwe maandag zelf in de leiding gezeten, samen met Kees Hulst en de Vlamingen Paul De Bruyne en Sam Bogaerts. Het collectieve leiderschap kreeg er nauwelijks de tijd om iets op te bouwen. Boermans werd gastregisseur bij Theater in Arnhem en gaf ook les op de Arnhemse toneelschool. De klas beviel hem zeer. Een jaar later werd hij door Theater gevraagd voor de artistieke leiding. Hij liep er meteen stuk op het apparaat; het bedrijf bleek belangrijker dan de voorstellingen. Snel liet hij Theater dan ook voor wat het was.

Op dat moment werd hij door Rik Launspach, secretaris van het jonge gezelschap De Zaak, gevraagd voor een ad hoc-regie. De Zaak had voor zijn derde seizoen twee projectsubsidies verkregen, van de Raad voor de Kunst én van de Amsterdamse Kunstraad. Tussen aanvraag en toewijzing was de groep echter uit elkaar gevallen. Launspach zou een voorstelling maken met de ene projectsubsidie, Boermans met de andere. Ten laatste male

onder naam van De Zaak. Maar dat was ook niet waar Boermans naar op zoek was.

Theu Boermans: "Ik herinnerde mij die klas van twee jaar terug, waarvan ik toen reeds dacht dat die groep best bij mekaar mocht blijven. Omdat het de grote structuren in Nederland ontbreekt aan werkelijke ensembles, wilde ik bij Theater reeds van nul af aan herbeginnen met die klas als basis. Maar dat vond men te jong en te onbekend. Neen, ik moest er werken met restjes acteurs en een onwillig apparaat. Ik stelde Rik dus voor om met die twee projectsubsidies zoveel mogelijk stukken te doen, onder een nieuwe naam, De Trust. De pas afgestudeerden van de toneelschool heb ik een engagement van vier jaar gevraagd om samen met mij te werken aan de vorming van een nieuw ensemble. Samen met Rik hebben we zo'n vierjarige afspraak gemaakt met een achttal mensen, waar er inmiddels enkelen zijn bijgekomen."

*De eerste Trust-jaren kenmerken zich door een warme interesse voor de nieuwe Duitse dramaturgie.*

TB: "Dat heeft een beetje met mijn achtergrond te maken. Mijn moeder is Duitse en ik ben opgegroeid aan de Duitse grens. Belangrijker is natuurlijk dat sinds eeuwen de Middeneuropese filosofie een dominante positie bekleedt, wat zijn neerslag vindt in de toneelliteratuur. Het Duitse repertoire heeft me altijd geboeid.

Bepalend was ook de eerste voorstelling die ik met De Trust maakte, Tsjechows *De Meeuw*. Het denken over kunst dat daar aan de orde is, leidde tot fundamentele gesprekken met die jonge mensen en bracht ons ook bij de jonge Duitser Rainald Goetz. We speelden reeds twee stukken van de Goetz-trilogie, *Oorlog* en *Veldslagen*; het derde deel, *Koliek*, komt er volgend seizoen aan. Goetz vraagt zich steeds af wat politiek in het theater is. *Oorlog* is een soort requiem voor politiek activisme, extremisme en terrorisme. Welke houding neem je daar tegenover in? In de zeventiger jaren is er een breuk geweest, die zijn oorsprong vond buiten de kunst. In esthetiek en vormgeving bleven slechts persoonlijke inhouden over en de maatschappelijke relevantie raakte zoek. Goetz is daar terug zeer extreem in. De constante in zijn werk is het geweldthema, hij gaat verder waar Müller ophoudt.

Met De Trust hebben we veel tijd besteed aan die vragen. Vragen naar de stand van zaken in het theater: wat mis je? Wat vind je goed? Waarom doe je dit eigenlijk? En die ene vraag tenslotte: wat nu? Het is dus een mentaliteitskwesie. En dat leidt dan naar een repertoire. Hiermee kan De Trust een identiteit bereiken: theater door de kinderen van de generatie van het politieke theater. Het is dat wat Goetz ook doet. *Oorlog* is één grote vraag: waarom is mijn terroristische oudere broer gestrand? Op wat voor paradox is hij vastgelopen? Het grote taboe is de stap naar het gebruik van geweld. Goetz gelooft niet in geleidelijke evolutie, zijn stelling is dat het hele leven niets anders kan zijn dan omwenteling, in de ware zin van het woord.

De motor daarvan is altijd geweld, omdat alle verhoudingen in wezen machtsverhoudingen zijn. Waar de omwenteling naartoe leidt is voor de analyse irrelevant. Het mechanisme ervan wordt in Oorlog onderzocht, de motieven die de mensen naar het gebruik van geweld drijven. In het stuk hebben een kunstenaar, een filosoof en een politiek activist - allen gestrand in de zestiger jaren - een bureautje opgericht waar revoluties kunnen besteld worden. Meerdere scenario's zijn mogelijk. Maar het loopt allemaal niet zoals gepland. De conclusie is dat het ene geweld het andere uitdaagt en zo zichzelf in stand houdt.

De overgang naar het tweede deel van de trilogie, *Veldslagen*, verscherpt in feite hetzelfde probleem. Hier gaat het om een man en een vrouw en hun onmogelijkheid van bestaan. Hij was een kunstenaar die zijn kunst als uitlaatklep hanteerde, maar hij laat dat vallen omdat 'het niet-doen de grootste daad is'. In eerste instantie denk je dat die man de vrouw terroriseert, maar je ziet dat ze mekaar van dag tot dag zo uitdagen dat er geweld gebruikt wordt. Wie wie dan slaat, doet er niet meer toe. De man wordt uiteindelijk platgespoten. De volgende ochtend, wanneer de medicamenten uitgewerkt zijn, barst hij in een monomane monoloog uit waarin hij alles met alles in verbinding brengt. Dat ritueel tussen man en vrouw vertaalt Goetz in een bijtende nadruk op het gebruik van de voornaamwoorden, die de werkelijke dragers van de paradox van het bestaan zijn: wat, alles, dat.

In *Koliek* tenslotte heeft alles zich verdicht tot één man. Hij gaat vanuit een beperkte subjectiviteit het leven aan en beschouwt zichzelf tegelijkertijd als een object buiten zichzelf. Goetz refereert daarmee de laatste stand van zaken in de natuurwetenschappen: men probeert zichzelf in verband te brengen met de quantummechanica, men onderzoekt in hoeverre men van zichzelf een denkstelsel kan maken. Die man gebruikt dus het geweld tegenover zichzelf. Welbewust, transparant en in alle helderheid wordt dit een soort zelfvernietiging.

De geweldvraag die Goetz stelt beheerst de politiek van de zeventiger jaren. Maar ook de theatermakers zijn daar op gestrand, ook al weten ze dat onze vrijheid vaak slechts schijn is. Dat te durven onderkennen verklaart het werk van een ganse generatie theatermakers. Vanwaar anders al die ironie,

waarom is er cynisme gekomen? Ik heb die periode als acteur meegeemaakt, maar ik kon me daar niet meer in herkennen. Ik wilde dus een nieuwe generatie acteurs om er terug over te kunnen praten. Dat kan alleen binnen een hecht ensemble dat zo klein mogelijk moet gehouden worden. Zo verdicht alles en kan er worden nagedacht. Want een zogenaamde ideale cast levert nog geen ideale voorstelling op. Belangrijker om een engagement op toneel te krijgen, is te kunnen doordenken. Ik fungeer daarbij als een soort doorgeefluik. De acteur moet zich natuurlijk kunnen binden aan de regisseur, dat betekent dat diens thema's de zijne moeten dekken. Eens zover ontstaat de voorstelling uit de confrontatie van, schematisch gesteld, de verstandelijke intelligentie van de regisseur en de intuïtieve intelligentie van de acteurs. De vaste verbinding binnen een ensemble is daarbij van cruciaal belang."

*Het was reeds lang geleden dat er zich in Nederland een nieuw ensemble aandeede. Zie je verbanden met voorgangers als Werkteater en Baal, die inmiddels reeds verdwenen zijn, of met Maatschappij Discordia?*

TB: "Elk van hen bekleedde een specifieke positie. Het Werkteater ontstond uit onvrede met de theatersituatie van de jaren zeventig. Als collectief was het ook een voortvloeisel van wat er maatschappelijk aan de

hand was. De nieuwe werkstructuren stonden voorop. Alles werd gedragen door de intuïtieve intelligentie van de acteurs. Daar stond verder geen concept tegenover. Als tegenreactie kwam er een sterke conceptuele stroming, heel strak en niet-emotioneel. De grote instituten werden door deze nieuwe generatie neergehaald. In Duitsland zie je daarentegen dat de jongere generatie regisseurs samenwerkte met de oudere generatie acteurs. De gang doorheen de instituten verloopt daar ook wat moeizamer. In België is er institutioneel helemaal niets gebeurd: de bastions staan er nog steeds en de Vlaamse Golf heeft zich volstrekt autonoom ontwikkeld.

Discordia is een ander verhaal. Het is een gezelschap dat functioneert op de visie van één iemand, die de anderen heeft geënthousiasmeerd en meegekregen heeft in die visie. Dat is natuurlijk altijd een beetje het geval. Ik ben ook de initiatiefnemer van het geheel."

*Werkteater en Discordia kenmerkten zich o.a. door een zuiver stijlbegrip. De Trust lijkt te spotten met stijl. Elke acteur gaat zowat zijn gang.*

TB: "Op het toneel zie ik vaak een ogenschijnlijke stijlvastheid. Maar het is niets méér dan naar zichzelf verwijzen. Het is citaat, franje, de esthetiek van het designblad of de videoclip. Fashionable en dus succesvol. De esthetiek van Karl-Ernst Herrmann en al

*De Meeuw (De Trust)  
Foto Inge Yspeert*



zijn varianten zit me tot hier. Het heeft wel een soort helderheid en transparantie van de tekens, maar op een gegeven moment slaat dat zichzelf onderuit en verliest het elke betekenis. De oorzaak is vaak dat er, omwille van produktiedwang bijvoorbeeld, van tevoren iets bedacht moet worden. Al die toestanden met decorontwerpers, maquettes en concepten! Je moet natuurlijk wel weten wat je wil, maar naast je zekerheden moet er plaats blijven voor onzekerheid. Ik werk aan *Platonov* ook met een concept, maar met De Trust hebben we een procesmatige manier van werken ontwikkeld die alleen maar probeert dat concept onderuit te halen. Het uiteindelijke concept dwingt zich tijdens de repetities af in weerwil van wat je vooropgesteld had."

*Je zit je dus niet te pijnigen in de repetitiezaal over de exacte vorm waarin je de dingen wil zeggen.*

TB: "Repeteren bij De Trust is veel lezen, veel praten, alles naar het eigen leven en naar de maatschappij toe vertalen, de muren vol hangen met vanalles en nog wat. Het ontwikkelt zich constant en de uiteindelijke beslissing hoe het er zal uitzien is bijna een randfenomeen. Op een gegeven moment vormt er zich iets en dat is het dan. Als de meningen uit mekaar lopen, neem ik mijn verantwoordelijkheid en wordt

het natuurlijk steeds meer mijn voorstelling. Maar ik ken de acteurs zo goed dat dit zich zelden stelt. De Trust is een team. We hebben bijvoorbeeld een rouleringssysteem. Wie aan de beurt is voor een dragende rol, is aan de beurt. Zo simpel ligt dat. Of dat nu de ideale cast is, doet er niet toe."

*De Trust debuteerde met De Meeuw van Tsjechow. Drie jaar later volgt Platonov. Wat leert de vergelijking tussen beide Tsjechow-ensceneringen voor de evolutie van het ensemble?*

TB: "*De Meeuw* ging in zijn deconstructie van de tekst nog verder dan wat Gerardjan Rijnders in 1983 deed toen hij *Drie Zusters* regisseerde bij Globe. Rijnders maakte er een Suske en Wiske in Brabant van. *De Meeuw* was schrijnender, melancholisch en bizar. In onze aanpak realiseerden de personages zich zeer goed de paradox van het bestaan waaraan ze tenonder gaan. Ze weten dat ze hun leven een zin proberen te geven door nieuwe verhoudingen aan te gaan. Omdat ze dat weten had ik steeds iedereen aanwezig gelaten bij de confrontaties tussen de anderen. Dus als Trigorin met Nina een flirt aangaat, kijkt Arkadina toe. Iedereen staat er altijd bij en ziet alles. Dat werd dus een harde en extreme voorstelling.

Dat was ook de inzet van de regie, de rest werd daaraan opgeofferd. We

haalden het stuk uit mekaar, sommige dingen lieten we liggen, andere werkten we uit en werden versterkt. We maakten een eigen regie-organisme.

*Platonov* werd heel anders. Ik baseer mij nu met de acteurs op bepaalde aspecten van het naturalisme, wat wil zeggen dat je al spelend je montage maakt. We hebben dat vroeger bewust verwaarloosd, omdat we het naturalisme leerden aan de oude toneelvormen. De stijl ging op zichzelf staan, zodat er alleen maar ijdelheid overbleef.

Tsjechow schreef met een organisme in zijn hoofd; dat is nergens zuiverder aanwezig dan in *Platonov*. Geen stuk dat zo vol zit met regie-aanwijzingen. Tsjechow had toen nog zeer precieze ideeën over hoe er bewogen en gestaan moest worden. Ik wou nu wel eens weten hoe dat organisme juist in mekaar zat. Want zo kom je in het hoofd van die 21-jarige idioot die met de moed der wanhoop gewoon alles op het papier gepleurd heeft.

Terwijl hij dat later in *Iwanow*, *Drie Zusters* of *Oom Wanja* veel economischer is gaan uitwerken. Hij bevestigt in zijn brieven dat hij later meer naar de smaak van het publiek is gaan schrijven. Wij noemen dat nu vakmatiger. Maar in een eersteling stop je altijd alles wat je kwijt wil. Op het gevaar af in een soort valkuil te trappen, wilden we met De Trust nagaan wat dat pure Tsjechow-organisme vandaag nog waard was.

We hadden er ook weer ons eigen organisme kunnen op enten. Het stuk verknippen en er zelf iets mee doen. Maar dat is een beetje modieus geworden en met Tsjechow interesseert me dat niet meer zo. Bovendien is *Platonov* een ingenieus bouwwerk met een heel specifieke structuur. Het is echt een wereldwerk."

*Heb je het ook zo nauwkeurig geregisseerd?*

TB: "Absoluut. Uiteindelijk is het tot in het kleinste detail uitgebalanceerd. Het is als een symfonie, alles staat met mekaar in verhouding, elke noot moet gespeeld.

Dit belet niet dat elke acteur zijn eigen gang kan gaan. Iedereen behoudt zijn autonomie. Je zit als acteur altijd op het snijpunt van wat de tekst dicteert en hoe je persoonlijk op zo'n situatie zou reageren. Hamlet is nooit alleen Hamlet, hij is evenzeer de man die hem op het toneel zet."

**Theo Van Rompay**

Oorlog (De Trust)

