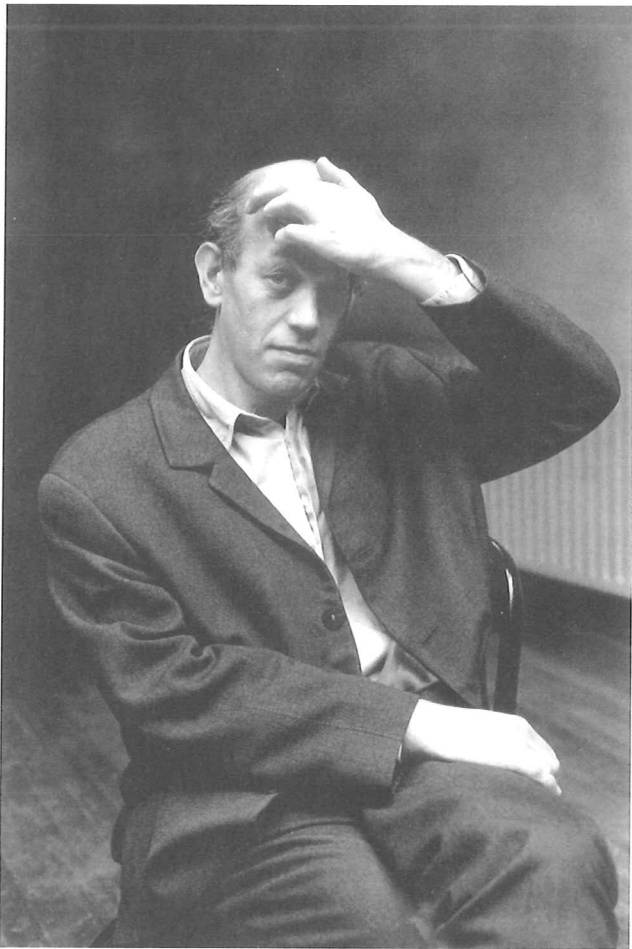


Rieks Swarte

“Geschiedenis is fascinerend,
het is de tijdmachine van Barabas.”

Augustus 1992. Rieks Swarte maakt zich op voor Het Theaterfestival, waar hij de succesproductie Frankenstein of de landschappen van de ziel opnieuw zal spelen. Johan Thielemans overloopt met Swarte diens oeuvre. Portret van “een unieke theaterpersoonlijkheid”, zoals het heet in het festivalprogramma, “een tovenaer die de magie terugbrengt in het theater”.



Rieks Swarte/
Frans Schellekens

Bij Rieks Swarte speelt de geschiedenis van het theater een belangrijke rol. Dat was vooral te zien in zijn productie van Vondels *Gijsbrecht van Amstel* voor Toneelgroep Am-

sterdam. Gerardjan Rijnders vroeg Swarte om de oude traditie van de *Gijsbrecht* weer op te nemen. “Het is een hele wonderlijke traditie”, zegt Swarte, “want 450 jaar lang

heeft het stuk elke eerste januari op de affiche gestaan. Het is, bij mijn weten, de langstlopende traditie in het theater geweest, waar ook ter wereld. Zelfs in de oorlog is het doorgespeeld, zo sterk was die traditie. Dat heeft geduurd tot in 1969.”

In dat jaar speelde de Nederlandse Komedie *Toller*. De jonge turken pikten het niet en gooiden tomaten naar het podium: Actie Tomaat. Van dan af was het Nederlandse theater in beweging en werd alles wat naar traditie rook, op de helling gezet of geschrapt. Slachtoffer van deze mentaliteit was de *Gijsbrecht*. Later zijn er nog pogingen geweest om de *Gijsbrecht* weer op te voeren. Toen Gerardjan Rijnders de traditie wilde oppikken, vroeg hij Rieks Swarte om een nieuwe productie te maken. “Als je in zo een schouwburg als de Amsterdamse Stadschouwburg zit, sta je voor de verantwoordelijkheid om binnen de beperkingen van het lijsttoneel te werken. Het naturalisme past er in feite niet, dat speel je beter in een vlakke vloertheater, iets wat we in Nederland na Tomaat verworven hebben. Op dit ogenblik merk ik dat er een kentering kan waargenomen worden, want het debat lijkt niet meer zo belangrijk als tien jaar geleden, wat ik trouwens betreurt.”

Rijnders wilde onderzoeken welke stukken optimaal in een théâtre-à-l’italienne staan en daarom heeft hij *Andromaque* van Racine gedaan (was te zien op het Theaterfestival 1991). “Toen hij mij vroeg om *Gijsbrecht* te ensceneren”, zegt Swarte, “wilde ik teruggaan naar 1638, toen het stuk gecreëerd werd. Ik wilde onderzoeken hoe het gedaan was, met welke acteermethodes het gespeeld werd.”

De huidige Amsterdamse Schouwburg heeft weinig te maken met de schouwburg waarvoor Vondel schreef. In 1637 werd er in Amsterdam een nieuwe zaal gebouwd door Jacob van Campen. “Van Campen”, zegt Swarte, “moet wel in Vicenza het Teatro Olimpico van Palladio gezien hebben, want in Amsterdam heeft hij er een eigenzinnige versie van nagebouwd. Toen ik het project aanvaardde, zocht ik naar een geschikte plek en vond dat alleen het grote toneel in aanmerking kwam. Het was de eerste keer dat ik het grote toneel op ging, wat me natuurlijk angst inboezemde, maar het moest. Ik wilde echt binnen de traditie werken. Maar het was ook een ontkenning dat de *Gijsbrecht* geschikt was voor het toneel zoals we dat nu in de Amsterdamse Stadsschouwburg kennen. Daarom liet ik het theater van Van Campen in slappe doeken nabouwen en uit de toneelkap komen. Ik koos ook uitsluitend Vlaamse acteurs, op één na, omdat ik gelezen

had dat de helft van de Amsterdamse bevolking Vlaams was, met name het volk met geld en met cultuur. Ook Vondel was van Vlaamse afkomst. Ik wilde ook tonen hoe Vondel volgens de methode van de 'welstand' opgevoerd moest worden, iets wat hoofdzakelijk met de retorica te maken heeft."

Swarte moest aan de acteurs uitleggen hoe ze zich moesten gedragen op de scène, want hij had de bedoeling om de mimiek en de gestiek van het klassieke theater aan te wenden. Hij werd hierbij geholpen door Javier Lopez Pinon, de operaregisseur die les geeft aan het Conservatorium van Den Haag en die gespecialiseerd is in historische speelstijlen. Ze doken in het boek van Johannes Jalgerhuis die in 1827 een methode publiceerde, waarin hij, aan de hand van tekeningen, liet zien hoe je moest acteren volgens de methode van 'de welstand' (het goede staan, zeg maar). Hij steunde op Griekse en Romeinse beelden en op prenten uit de renaissance. "Waar ik het uiteindelijk het beste kon zien", vertelt Swarte, "was in de kleine studies van Rubens in het museum te Brussel, trouwens, Vondel was erg op Rubens gesteld, en alle personages in die vlug geschilderde panelen zijn voorbeelden van de welstand-methode. Bij die methode is alles volledig gebaseerd op asymmetrie en op de ondersteuning van de tekst. Er bestaan drie soorten gebaren: de indicatief (het wijzen), het emotieve gebaar (voor gevoelsbewegingen), en het descriptieve gebaar (voor beschrijvingen). Jalgerhuis beschreef ook hoe je moest staan. Dat moest altijd met een staand been en een los been, asymmetrisch dus, want anders is het boers, vond hij."

Swarte moest dit niet alleen aan zijn acteurs tonen, maar moest hen ook overtuigen dat het kon, dat deze speelstijl nog werkzaam was. "Je moet heel gevoelig zijn voor beweging en ruimte. Maar de gebarentaal wordt nooit mime, want het klopt alleen als er een verband tussen tekst en gebaar bestaat. Grappig is dat als je de methode bij de *Gijssbrecht* met talent toepast, je merkt dat het klopt: het werkt. Als je Vondel echter naturalistisch benadert, heb ik er geen moer aan. Vondel is dichtkunst en retorica, en dat blijkt. Het heeft te maken met omgaan met emoties, zoals dat bij opera het geval is. Je merkt dat je er talent moet voor hebben. Wie daar meesterlijk in is, is Raf Troch. Hij is klein van stuk en daarom kan hij een enorme snelheid in de overgangen ontwikkelen. Het gaat bij hem vaak zo snel als in een tekenfilm. Verbijsterend, vind ik dat. Het lukte niet bij iedereen, want bij sommige acteurs bleef er een weezin heersen, en dat werkte als een rem. Zo is het uiteindelijk een onevenwicht-

tige vertoning geworden. Het moeilijke is dat we met die stijl en methode moeten kunnen verdergaan, want als het bij een enkele, uitzonderlijke keer blijft, kan je niet alles vinden wat er met de methode mogelijk is."

Vanuit dit oogpunt is *Frankenstein* een volgende stap, waar verschillende acteurs, zoals Raf Troch of Philippe Ceulemans, de kans krijgen om deze manier van theater spelen verder uit te diepen. Omdat het stuk uit de romantiek stamt, gebruikt Raf Troch nu alleen de emotieve gebaren. "En als dat boers symmetrisch is", zegt Swarte, "dan mag dat, want Jalgerhuis beschreef in 1827 een klassieke stijl, die toen eigenlijk op sterven na dood was."

Wat voorafging...

Deze passie voor geschiedenis is een vrij recente pool van interesse bij Riex Swarte. Swarte, broer van de tekenaar Joost Swarte, wilde als jongeman "iets artistieks" doen, en dat kon dan evengoed film, poppenspel ("toen ik zestien was, kon ik niet begrijpen dat iemand niet van poppenspel kon houden"), decorontwerp of theater zijn. Het merkwaardige is dat al deze interesses hun sporen nalaten in de stijl die Swarte nu hanteert. Dat hij toen musicus zou worden, was uitgesloten, want de autoritaire methodes van Swartes grootvader, een musicus die in 1914 vanuit Antwerpen naar Haarlem was gevlucht, hadden alle lust doen vergaan. "Ik hou nochtans erg veel van muziek, en dat kun je aan mijn voorstellingen zien. Als we in *Frankenstein* die Schubertliederen zingen met Hans Thissen aan de piano, vind ik dat heerlijk."

Swarte ging in 1975 naar de Amsterdamse toneelschool, genoot er een regie-opleiding en ontwierp ook decors. Tot op heden is hij zowel regisseur als decorontwerper gebleven. Hij werd door Paul Binnerts ingewijd in Brecht en het politieke theater. Hij kwam bij Proloog terecht en dat was een slechte ervaring. "Ik heb daar gewoon spijt van", zegt hij nu. "Ik had stage willen lopen bij het Bread and Puppet." Dat was het Amerikaanse gezelschap van Peter Schumann, bij wie de politieke boodschap verpakt zat in een boeiende theatrale vorm waar objecten en poppen een grote rol speelden. "Een week voor ik zou afreizen, kreeg ik een aanbieding bij Proloog, en daar ben ik toen op ingegaan. Er werd ontzettend slecht theater gemaakt, maar het was wel politiek correct. Kunst was voor kunstenaars, en Proloog was met het proletariaat bezig. In de tijd van Proloog ging ik ook in het geniep kijken naar Onafhankelijk Toneel, en ik vond het zo spannend, omdat hun stukken allemaal verder reikten

dan de productie. Het was in die tijd dat ze bij OT de Majakovski-projecten hadden, met drukkerijen en zo meer. Als ik dan met zulke ideeën bij Proloog kwam opzetten, werden die onmiddellijk van de tafel geveegd, want dat was 'artistiek'. Iemand zei me een keer: Weet je wat jouw probleem is? Je bent een estheet."

Swarte is later bij Onafhankelijk Toneel gaan werken en onderging de invloed van Jan Joris Lamers, met wie hij het decor maakte voor *Vide*. "We moesten de innerlijke leegte uitbeelden", zegt Swarte, "en ik vroeg me af hoe ik de ruimte moest inrichten, maar Jan Joris vroeg wat er moest worden weggehaald. Bij Jan Joris ging het om de ruimte zoals die is, en dat is een kapitaal verschil, heb ik toen geleerd. We verfden de zalen grijs, en dat zie je nu nog in de Haarlemse Toneelschool, Felix Meritis (vroeger Shaffy) en de Rotterdamse Lantaren."

Het OT was voor Swarte een boeiende leerschool. Hij heeft ook de ruzie en de splitsing van het gezelschap meegemaakt, maar heeft tot op de dag van heden artistieke banden zowel met Jan Joris Lamers en zijn Maatschappij Discordia, als met Myriam Koen en Gerrit Timmers van het Onafhankelijk Toneel te Rotterdam.

Swarte is in de jaren tachtig gaan lesgeven, onder meer in Groningen, en heeft op een bepaald ogenblik subsidie aangevraagd voor Moravia's *Beatrice Cenci*. Zijn eerste zelfstandige regieopgave was een eclatante mislukking. Maar dan ontdekt hij op zekere dag dat hij samen met Annet Kouwenhoven van Discordia een passionele bewondering deelt voor Erich Kästners *Emil en zijn Detectives*. Ze besluiten om het boek voor het theater te bewerken en ze gaan aan het repeteren. "Ik bestel karton, en ik begin decors te maken, want ik wilde de ganse stad Berlijn op de bühne. Tot een paar dagen voor de première, was ik nog altijd met die decors bezig. Annie zei toen: Zullen we eens repeteren? Er zat niets anders op dan dat ik met de spulletjes bezig was, want ik alleen wist wat ik er mee bedoeld had, terwijl Annet de tekst las. Zo is de eerste speelgoedvoorstelling ontstaan. Het was heel wonderlijk."

De Ommekeer

Daarna werd Swarte gevraagd om een productie te maken rond de tweehonderdste verjaardag van Felix Meritis, een Amsterdams gebouw dat oorspronkelijk gedacht was als wetenschappelijk theater, een ruimte waarin je allerlei wetenschappelijke proeven kon doen, en daar het de tijd van Newton was, kon je uit de koepel een appel laten vallen, om de principes van de zwaartekracht te

laten zien. Voor Swarte is deze produktie van kapitaal belang geweest, want hij ontdekte er hoe fascinerend geschiedenis is. Tesamen met de dramaturge Eva Mesker ging hij boeken lezen, en bestudeerde hij de *Encyclopédie* van Diderot. Hij wilde ook een poppenkastversie maken van Goethes *Die Wahlverwandschaften*, omdat daar de verhoudingen ook op symmetrie steunen (later is dit nog als een apart programma getoond). De opdracht was een produktie te maken, waar de maquette van het gebouw een centrale rol zou spelen. Op het allerlaatste ogenblik van de repetitietijd, kwam hij erop om een reeks kartonnen kaders te maken, waarachter de maquette voorbijdraaide: zo schiep hij op theatrale manier het filmisch effect van long shot en close-up. Het is een vertelwijze die hij later, b.v. bij *Potters Beesten*, zou blijven gebruiken. In de voorstelling kon hij ook zijn passie voor architectuur kwijt.

De tijdmachine van Barabas

Met deze voorstelling had hij een belangrijke stap gezet, want hij ontdekte hoe fascinerend het is om een bepaald historisch tijdstip volledig op te roepen. "Ik heb zelf nog eens gezegd: Historisch, nooit!, maar dat gevoel om met het papier van Diderots *Encyclopédie* bezig te zijn, heeft me grondig veranderd. Ik werd gegrepen door de idee dat je eigen historie zoveel verder teruggaat dan je geboortedatum. De geschiedenis wordt een soort werkelijkheid, en het heeft met jezelf te maken. Ik liep op een heel andere manier door Amsterdam, want ik wist: dat en dat gebouw heeft de architect van Felix Meritis tweehonderd jaar geleden ook gezien. Het is de tijdmachine van Barabas. Het is heel spannend om je af te vragen, hoe krijg ik het verleden zo tot leven dat het ook een realiteit wordt voor het publiek. Diezelfde problematiek heb ik later aangepakt met *Vondel*."

De volgende voorstelling was *Het Tapijt*, gebaseerd op de slag van Hastings, zoals uitgebeeld op het beroemde tapijt van Bayeux. Swarte haalde er allerlei losse elementen uit en vertelde twee verhalen: de historische slag, en de moeilijkheden die drie kinderen hadden bij het manipuleren van al de spullen. Het liep uit op een ruzie, wat aanleiding gaf tot een slag, tot de kinderen het verhaal niet verder meer wisten te vertellen. In deze voorstelling zat alles wat Swarte wilde doen op het toneel. "Je kunt een rond verhaal maken, dat helemaal klopt", zegt hij, "maar op een gegeven moment kom je er achter dat het veel beter werkt, als de verbindingen worden gemaakt in het hoofd van de mensen. Zo bestond *Het Tapijt* uit losse elementen en



Frankenstein, Toneelschuurproduktie/ Ben Van Duin

daar kon een jongetje van tien van genieten, terwijl een dame van tachtig me zei dat het helemaal de *Kabbalah* was. Dat vond ik prachtig. Voor mij heeft dat te maken met wat ik bij Brecht geleerd heb. Hoe krijg je dingen in de kop van de mensen, vroeg hij zich af, en dat moest een activiteit zijn. Niet iets wat je wordt voorgeschoteld, maar iets wat je in je eigen hoofd maakt. Daarom moet je de dingen uit elkaar houden. De maker legt geen logica op, de mensen moeten zelf de conclusies trekken. Het verklaart waarom ik altijd de handeling toon, en daarnaast ook hoe de dingen gemaakt worden. Dat de acteurs de ganse tijd op de scène zijn, heeft als resultaat dat ze niet meer geïsoleerd bezig zijn met hun specifieke rol, maar dat ze actief zijn in het geheel. Dan pas krijg je een echt ensemble. Daarbij komt dat het om die dubbelheid ging: tussen de spelers ontstond er ook een verhaal. Ik hou zo van *Het Tapijt* omdat het in al zijn concreetheid zo abstract was. Ik heb nog steeds het gevoel dat 'het' in deze voorstelling totaal aanwezig was. Het was pure poëzie."

Een hit: Potters Beesten

Swarte houdt van Beatrix Potter en van konijntjes, zodat het voor de hand lag dat hij met de kinderboekjes iets wilde doen. Hij vertelde vijf verhaaltjes, op vijf verschillende manieren. Ook in *Potters Beesten* is de karakteristieke dubbelheid aanwezig, want het publiek voelt dat hier gewerkt werd vanuit liefde en respect, terwijl er toch verrassend

veel wreedheid en ironische commentaar aanwezig is. "Pas op", zegt Swarte, "die wreedheid is wel degelijk bij Potter aanwezig. Ik wilde me afzetten tegen de Engelse truttigheid die rond de boekjes van Potter hangt. Ik heb me later pas goed gerealiseerd dat het om een afrekening ging. Ikzelf hield erg veel van konijntjes. Ik had er twee, maar twee jaar geleden zijn ze gestorven, op het goede moment geloof ik, want er komt een punt waarop je moet volwassen worden. Nu ik die afrekening gemaakt heb, heb ik geen zin meer in dit soort werk. Maar het Rotheater heeft me voorgesteld om de decors te maken voor een andere klassieker van de kinderliteratuur, *Wind in the Willows*, en ik heb dat aanvaard. En de VPRO vroeg me om een kinderprogramma te maken, iets waarvoor ik nu de prachtige dierenverhalen van Anton Koolhaas lees. Maar ik vraag me af of ik het moet doen. *Potter* heeft iets autobiografisch en sluit voor mij een periode af."

Frankenstein

Swarte las enkele jaren geleden Mary Shelley's roman *Frankenstein* en kwam zeer onder de indruk van de lange monoloog van het Monster. "Frankenstein gaat over het bestaan, en daarnaast heeft het prachtige romantische intriges. De monoloog is een *Kasper Hauser*-verhaal: iemand moet zich helemaal alleen uit zijn waarneming ontwikkelen. Hij verwerft een inzicht in de wereld, protesteert tegen het onrecht, weet wat hij er tegen moet doen, en hij eist dat onrecht

wordt aangevallen. Het Monster wordt hierdoor een heel sociaal wezen, en dit in sterke tegenstelling tot Frankenstein en zijn boekenwijsheid. Hij gooit iedereen gewoon weg en kent zelfs de liefde niet. Deze thematiek raakt heel veel. Toen ik de roman las, wist ik meteen dat die monoloog heel op zichzelf moest staan. Ik heb met het plan jarenlang rondgelopen, heb er ook herhaaldelijk subsidie voor aangevraagd, en ik heb ze pas gekregen vanwege *Potter*.”

Eerst had Swarte gedacht aan een grote productie, maar uiteindelijk werd het een reisvoorstelling. Binnen de financiële en organisatorische mogelijkheden van het gezelschap was het een zware, bijna onmogelijke klus, “en dat komt omdat het gegeven toch een bepaalde grandeur nodig had, en de decors en de geschilderde doeken ook in een grote zaal indruk moesten maken. Wat het sjouwwerk betreft, is dit een veel te omvangrijk decor geweest.”

In deze voorstelling gaat het over het romantische theater, iets wat b.v. duidelijk blijkt uit de aanwezigheid van het voetlicht, “het mooiste licht dat er bestaat.” De belichters kwamen op het idee om alles vanuit het voetlicht te belichten: er is niet alleen de klassieke techniek, maar tijdens de monoloog zijn er TL-lichten, en de achterdoeken hebben hun eigen voetlichten. Ook de speelstijl verwijst naar een voorbije traditie. De acteurs inspireerden zich op negentiende eeuwse prenten, zoals de bekende gravures van Gustave Doré. “We hadden in de repetitiezaal fotokopietjes hangen, en als er soms een probleem was, liep één van de acteurs eraartoe en kwam met een gebaar terug. We hebben ook veel gekeken naar expressionistische films zoals *Caligari* of *Nosferatu*. Die Duitse acteurs kwamen van het grote toneel, en ze brachten die stijl mee toen ze voor het eerst voor de camera stonden. Voor ons waren dat kostbare bronnen van informatie.”

Er kwamen aan de voorstelling heel wat decordoeken en toneelmachines te pas. Dat ontlokte een recensent nogmaals de opmerking dat Swarte niet acteurs, maar spullen regisseert. Over zulk een opmerking wordt hij erg kwaad. “Het is gewoon niet waar”, zegt hij. “Spullen zijn belangrijk, maar het gaat om het totaal. Je kan zien dat als acteurs het naar zich toetrekken, het niet klopt. Raf Troch of Philippe Ceulemans zijn zich bewust van de spullen en kunnen daar in opbloeien. Het is wat, zo een slotscène, met al dierommelen dat bed. Om daarin het afscheid te spelen, is erg lastig. Omdat we nu al een paar keer met elkaar gewerkt hebben, komen ze er achter. Philippe Ceulemans is ook een

beeldend kunstenaar en die heeft er een bijzonder gevoel voor. Ik kan het b.v. aan hem overlaten om de spullen te etaleren, iets wat ik normaal doe. Toen we aan de monoloog gingen werken – Philippe speelt het Monster –, was dat vaak ’s avonds onder ons tweeën, en dan waren we vaak uren bezig met het schikken van de spullen. Pas als alles juist lag, zei Philippe Ceulemans dat hij eindelijk met de monoloog kon beginnen.”

De ontstaansperiode van de voorstelling was moeilijk, want bij de eerste lezing stonden ze voor een stuk van vijf uur. Swarte wou ten minste twee uur kwijt. “Je mag dat niet met je acteurs doen. Dus liet ik de dramaturge schrappen, maar dat kon wel eens pijnlijk worden. Ik vind het jammer dat ik in het stuk het evenwicht, tussen de acteurs niet helemaal heb kunnen krijgen. Ditha van der Linden is fantastisch maar krijgt te weinig te doen. Met het laatste bedrijf hadden we veel problemen, want er waren vijf decors voorzien. Het was gewoon gedoe, tot we ontdekten dat na de monoloog alles heel snel moet gaan. De vijf decors zijn dan ook geschrapt en alles viel op zijn plek. Achteraf merk je dat er in de monoloog toch nog dubbelingen zitten. Maar dat heb ik zo gelaten, omdat de première toch een soort ijkpunt is. Nu we het opnieuw opnemen voor Het Theaterfestival, zal ik weer aan de monoloog werken, want ik weet precies wat weg moet.”

De toekomst

Na *Frankenstein* vroeg Swarte subsidie aan voor een gezelschap, maar dat werd hem door het Ministerie geweigerd. Daarna kwam de selectie voor Het Theaterfestival en enkele tijd later kreeg Swarte het goede nieuws te horen, dat zijn voorstellen aanvaard werden en dat hij in de komende vier jaar met een eigen gezelschap mag werken à rato van één productie per jaar.

Swarte zal verder onderwerpen uit de geschiedenis aanpakken, maar op de vraag of hij ooit Ibsen op een ‘historische’ manier wil doen, zegt hij resoluut: “Nee, ik ben niet thuis in het realisme.” Shakespeare ziet hij beter zitten, maar dat denken nu veel mensen om hem heen, zodat het te veel voor de hand ligt. Hij wil een duidelijk onderscheid blijven maken tussen zijn arbeid in het eigen gezelschap en daarbuiten. “Ben ik gast, dan ben ik niet te zien. Speel ik met mijn gezelschap, dan moet er voor mij een taak zijn. Ik zou op het toneel ook heel graag een remake maken van een film van Douglas Sirk, *Written on the Wind*. Dat komt omdat ik sterk in semiotiek geïnteresseerd ben. Sirk was een meester in het omgaan met tekens: binnen, buiten, bloemen, leegte, deuren. Bij hem zie

je hoe die dingen werken, en ze verdiepen een film die oppervlakkig gezien sentimenteel is. Dat is interessant materiaal. Met mijn eigen gezelschap zal ik eerst *De Geheugenkunst* doen, gebaseerd op het boek van Frances Yates. Ik doe dat tesaam met Guy Cassiers. Het theater van het geheugen wordt helemaal nagebouwd. Ik moet dus naar Italië, Venetië, Padua, Vicenza om boeken in te kijken, ik moet er schilderijen voor maken. De productie zal uitkomen op het einde van het seizoen. Ik zou ook eens het circus van Calder met ijzerdraad willen doen.”

“Ik denk nu meer en meer: waarom geen po-li-tiek theater? Bij Proloog is dat falikant afgelopen, maar dat kan niet betekenen dat politiek theater dat ook goed theater is onmogelijk zou zijn. Wat er nu aan de hand is, is veel erger dan wat we in de luxeperiode van de jaren zeventig meemaakten, en nu zouden we ons niet met politiek bezighouden? Dat kan toch niet? Daarbij komt dat ik nu wel subsidie heb, maar ik ben de laatste der Mohicanen: achter mij is er een generatie van zeventien jaar die uitsluitend in de werkplaats terecht kan. Deze mensen kunnen niet zelfstandig opereren, al zit daar absoluut talent tussen. Waarom kan je niet wat geld vinden, om hen te laten rotzooien? Ik voel dat ik daarmee bezig wil zijn. Als gast ben ik uitgenodigd door het Zuidelijk Toneel om volgend jaar een groot project te maken. Ik ben nu bezig met het lezen van *The Beggar's Opera* van John Gay, de bewerking van Brecht en die van Fassbinder. Ik wil een nieuwe versie en nieuwe muziek. Daar heeft het politieke al zijn ingang. Zowel de ruwheid als de liederlijkheid van het origineel moet een hedendaagse vorm vinden. Er is nu geen autoriteit meer die op de groeiende brutaliteit een vat krijgt. Men laat het lopen. Ik wil een mooi toneelstuk maken, met alles erop en eraan, een goeie schrijver, sjieke muziek, en toch moet het een klap in het gezicht van de goede smaak zijn, om met Majakovski te spreken. Misschien moet het daarover gaan. Ik heb er heel veel zin in.”

Johan Thielemans