



Troilus en Cressida, Globe / Nederlands Theater Instituut

conclusie van de ontmoeting lijkt: wezens die niet worden geplaagd door een bewustzijn (of een ego) kunnen schuldeloos *perfect* bewegen. Zonder enig verlangen iets of iemand na te doen. Want ze kennen slechts zichzelf. Hun bewegingen verwijzen nergens naar. Ze *zijn*. Waren acteurs maar zo! En misschien *kàn* acteren zo zijn. Via een absolute beheersing van iedere vezel in het lijf van de acteur. Misschien zijn die schuldloze bewegingen van de twee beren aldus te benaderen. Misschien kunnen ze zelfs wel worden voorbijgestreefd. Door acteurs, als superieure marionetten.

Op het moment dat hij zijn tijd bij Globe heeft afgesloten, herinnert Gerardjan Rijnders (enthousiast, bijna dwingend) aan het pamflet van Von Kleist. Dat is tekenend. Zonder zijn jaren bij Globe te willen marginaliseren, kan worden beweerd dat de acht vruchtbare jaren in Eindhoven zijn te beschouwen als één grote aanloop, een zoektocht naar zijn theatrale 'handtekening'. Het eindpunt van die jaren is helder: *Wolfson, de talenstudent*, zijn laatste productie bij Globe. De de-montering en her-montering van een verscheurd wereldbeeld, een onderzoek ook naar wat taal nog vermag.

Maar de aanloop, de vluchtstrook, de zoektocht die in Eindhoven plaatsgreep, had alles te maken met het verlangen om op den duur tekst-getrouw te zijn, streng, te letten op

de formele kanten van het *métier* theater. En die zoektocht verliep via de (achteraf als noodzakelijk te bestempelen) fase van een vaak extreme ironisering, de keuze voor de brutaliteit van het grove beeld. Waarvan Rijnders' Eindhovense encensering van Shakespeare's *Troilus en Cressida* het absolute hoogtepunt is geweest. De gelikte smaak van het brede publiek (in de provincie en in de grote stad) werd in die regie wreed geschoffeerd.

Nadat de Globe-periode voorbij was, keek Rijnders er als volgt op terug: 'Ik stel me nu veel bescheidener op. *Ik let op de formele dingen*. Terwijl ik vroeger – en sommige regisseurs doen dat nog – een tekst terugbracht tot een inhoudelijke alinea, en die dan bombardeerde met vormpjes en symbooltjes.' Via de gratieuze, zuivere dans van de twee beren uit het verhaal van Heinrich von Kleist, was Rijnders 'terug' bij wat hij voor zuiverheid en gratie in het theater hield (en houdt), als het ware bijeen gehouden door 'de formele dingen'. Dat leidde tot een uitgebreid 'onderzoek' naar wat je nu nog kan doen met oude teksten – van zeer speelbaar (*Hamlet, Medea*), tot onspeelbaar geachte teksten (*Andromache, Penthesilea*), tot zelfs teksten die nooit voor het theater zijn geschreven (de *Klaagliederen* van Jeremia) – steeds in combinatie met speelstijlen die aan de retorica zijn ontleend. Maar ook in de taal van zijn 'kamer-

spelen' (bijvoorbeeld Rijnders' 'trilogie' *Silicone – Pick-up – Tulpen vulpen*), relatiedrama's waarbij het onvermogen elkaar te bereiken niet alleen intentioneel ligt in de inhoud van het gezegde, maar ook formeel is vervat in de structuur van de dialogen. Via taal creëert Rijnders in deze stukken verbanden, legt hij structuren bloot, roept hij emoties op. Of, zoals Tom Blokdijs het ooit samenvatte: 'Ik zou niet weten wie indringender een beeld heeft gegeven van hoe samenleven wordt uitgehold, doordat de twee samenlevenden steeds meer opgaan in hun eigen denkwereld. Daardoor verdwijnen de gevoelens van liefde, al is de taal tegelijkertijd het enige middel waarmee gevoelens kunnen worden opgewekt.'

[4] Beheersing & montage

Het zogeheten 'montage-theater' (soms ook wel 'simultaan-theater' genoemd, door de ambitie om diverse gebeurtenissen gelijktijdig te laten plaatsvinden, binnen één keten van handelingen), is in zijn ontstaan (binnen het post-revolutionaire Rusland en de Duitse Weimar-republiek, jaren twintig) en ook in zijn naoorlogse herleving (vooral in Amerika – Living Theatre, Open Theatre, Bread & Puppet Theatre, jaren zestig), in aanzet steeds sterk verbonden geweest met vaak expliciet politieke statements, soms van een gewild naïef karakter.