

Bij het 'montage-theater' van Gerardjan Rijnders ligt dat anders. Rijnders hecht weliswaar grote waarde aan de maatschappelijke relevantie van zijn werk – zonder die verfoei-de term overigens ooit in de mond te nemen. Maar bij hem is er sprake van andere stijlmiddelen. En bij hem ligt de nadruk op de politieke en maatschappelijke dimensie van het werk minder scherp of eenduidig, dan bij bv. Vsevolod Meyerhold, Erwin Piscator, Julian Beck of Peter Schumann. Lag bij hen het accent meer op (theater)techniek, film, en elementen uit het volkstheater, bij Rijnders spelen de knoppen van de videorecorder een belangrijker rol. En inhoudelijk is Rijnders niet zozeer uit op een maatschappelijk getinte waarschuwing, of een ontleding van politieke realiteiten. Hij zoekt eerder de ontluistering in een kruierend wereldbeeld.

De vergelijking met Bertolt Brecht en Heiner Müller dringt zich opnieuw op. Müller maakt in het werk van Bertolt Brecht een onderscheid tussen 'römische' en 'gotische' teksten. De robuuste, zogenaamd heldere, politiek correcte en analytische Brecht, daar moet Heiner Müller niks van hebben. Die noemt hij 'römisch' – wat zowel 'Romeins' als 'rooms' betekent. De Brecht waar Heiner Müller als schrijver zeer jaloers op is, dat is de Brecht die het voorspel tot zijn *Antigone*-bewerking schreef, de Brecht van het *Fatzer*-fragment, de schrijver van de anti-Hitler-teksten (*Arturo Ui*, *Furcht und Elend des Dritten Reiches*), en van de eerste versie voor *Galileï*. 'Der gotische Brecht' noemt Heiner Müller deze auteur. Het is de Brecht die durft te schrijven in kreupele verzen ('Knittelverse'), de Brecht die ook zeer Duits en zeer cultuurpessimistisch durft te zijn. 'Die berühmte Freundlichkeit ist Programm-musik. Brecht ist am besten wenn er böse ist, zerissen.'

Daar zijn ze weer: woede en verscheurdheid. Misschien ligt in die twee woorden wel de ingang tot het expliciet ánder soort politiek theater dat Rijnders (en de zijnen, bijvoorbeeld Frans Strijards) maken. De scherpste voorbeelden liggen op de lijn tussen tussen Rijnders' producties *De Hoeksteen* (1988) en *Count Your Blessings* (1993). Met daartussen: *Titus. Geen Shakespeare!* (1988), Rijnders' chef d'oeuvre tot nu toe, zijn magnum opus, de productie waarmee de theatermaker en de autonome kunstenaar 'zich definitief ontdeed van de ketenen van tijd en plaats' (Ron Kaal). Delen uit Shakespeare's *Titus Andronicus* waren in die productie verweven met het verhaal van de door neo-nazi's vermoorde, Amerikaanse radio-presentator Alan Berg, die een beruchte talk-show had, waar luisteraars telefonisch konden inbreken. De Shakespeare-

teksten en de interventies van min of meer gewone burgers (met hun min of meer gewone, maar meestal zeer ongewone opvattingen) gingen zich in de loop van *Titus. Geen Shakespeare!* steeds meer met elkaar bemoeien. Het brandpunt was een schot dat door een Shakespeare-personage werd gelost en dat Alan Berg dodelijk trof. *Titus. Geen Shakespeare!* is een voorstelling die tot de brandmerken en de littekens van de na-oorlogse (Nederlandse) theatergeschiedenis behoort. Wie erbij was, krijgt hem niet meer uit zijn kop. De eerste scènes uit *Titus Andronicus* – die eindigden in de dood van een van Titus' vijanden – waren grofweg gespeeld. Wat volgde was een ongelooflijke kakafonie. Wat volgde was een schot. Wat volgde was een lange, ijzige stilte. Acteur Titus Muizelaar sprak vervolgens in de microfoon: 'Mijn naam is Alan Berg, of Berg (uitgesproken als 'Burg'). Ik ben zojuist vermoord. De lijnen zijn nu open. U kunt reageren. *Op – mijn – dood!*'

Een toneeltekst van heel ver weg (waarvan we niet eens meer weten of hij wel zo goed is, of überhaupt speelbaar) schuurde aan tegen een verschrikkelijke, dichtbijge realiteit – die weer nadrukkelijk verbeeld, gespeeld werd. Eenmaal buiten leek de voorstelling in het hoofd van de toeschouwer (althans van deze toeschouwer) eindeloos door te gaan. Of, zoals Rob de Graaf in *Toneel Theatraal* schreef: 'Het was een mateloze waanzin, die zó ongepolijst de zaal in werd geslingerd, dat wij niets anders konden doen dan dat te accepteren.' En toch was er geen overkill in *Titus. Geen Shakespeare!* Want steeds als de voorstelling daarin dreigde te vervallen, vielen er ijzige wekkende stiltes. Rond Annet Nieuwenhuizen bijvoorbeeld, als de echo van een grijze fascisten-weduwe, met om haar heen enge boekjes met griezelige opvattingen (die ze steeds in de telefoongesprekken met Berg ventileerde). Of de stiltes van Rik van Uffelen, die tegen het slot van de voorstelling de teksten van de murw gemartelde Titus Andronicus lardeerde met een onpeilbaar eenzame, bijna binnensmonds gezongen jam session.

De Hoeksteen (uit hetzelfde jaar 1988) is achteraf bijna te zien als een voorstudie op *Titus. Geen Shakespeare!* In ieder geval als een studie in onvermogen, een genadeloze observatie van de onttakeling van het gezin als 'hoeksteen van de samenleving' (een in 1988 favoriete leuze van de Nederlandse christendemocratische politiek). Gespeeld tegen de achtergrond van het bezoek van Paus Johannes Paulus II aan Nederland. En verder vol drugs, armoede, vakbonds-retoriek en politieke ladenlichters & flessentrekkers.

In *Count Your Blessings* (1993) leken alle thema's uit *Titus. Geen Shakespeare!* en *De Hoeksteen* bij elkaar gebracht. In een huis dat geen huis meer was, eerder een verzameling ontakelde families, brute machtswellustelingen, en zwervende – door de kleinburgers gehate – vreemdelingen. Niemand wilde hier meer echt vechten. Iedere vorm van genegenheid werd eenvoudigweg afgeschoten. Xenofobie dicteerde de waan van de dag. De camera-man die alles poogde vast te leggen, werd in brand gestoken (door één van de doodgemartelde vreemdelingen, die van gene zijde was teruggekeerd).

Woede. Verscheurdheid.

[5] Troost

Dat woord betekent letterlijk: 'verzachting'.

Het afgelopen seizoen was Gerardjan Rijnders' werk vooral dát. In *Klaagliederen* zat de troost in de blik van Michael Matthews, de blik van de vertrekkende, niet boze, wellicht vooral bedroefde, teleurgestelde God – een blik die door Rob de Graaf onovertroffen omschreven werd als 'een blik waar alles in zit zit: wijsheid en argeloosheid, almacht en zwakte, geloof in het leven en kennis over de grenzen van het leven.' In *Ecstasy* werd de troost direct in het begin geboden, in de tekst van de alcoholische vader, met zijn lekkende lever, hart en hersens: 'Ik werd een stinkend fonteintje / Zo noemde Abeltje me / "Opa fonteintje" / Konden jullie toch nog om me lachen / Jullie haatten me / Ik ook / Ik haatte mezelf / Ik schold jullie uit / Sloeg / En pakte een borrel / Toch maar liever een borrel meer / Dan iemand dood slaan / Dat werden dus veel borrels / Dat werd een fonteintje / Dat werd een roes / Dat waren de gelukkigste momenten van mijn leven / Daar was ik uniek tussen 5 miljard anderen / Daar was ik vrij / Daar vond ik veren / En maakte er vleugels van / Ik deed ze om / En sprong / En vloog / Door het heelal / Tussen de sterren / Ik was een argeloze engel / Eindelijk weer kind / Daar was ik niet bang / Ook niet voor de dood.' Aan het eind van *Ecstasy* is opa zijn kleinzoon geworden, Abel. Abel vraagt of opa via een trapje de hemel (de mensenhemel? de poezenhemel? de hondenhemel?) is binnengekomen. Het lieve antwoord luidt dat opa langs de regenboog omhoog is gegleden. 'Net als bij een glijbaan, maar dan andersom'.

Misschien was de voornaamste teleurstelling bij *Ecstasy* wel dat de personages zo'n gelaten indruk wekten. Of, zoals Max van Engen het in *Toneel Theatraal* schreef: 'De woede mag langzamerhand plaats gemaakt hebben voor gelatenheid, maar als de compassie met