

3.

Er zijn twee teksten van Heinrich von Kleist die in het werken met Jan steeds weer vermeld worden of op de tafel verschijnen: uiteraard *Über das Marionettentheater* – over de onbevangenheid, het op het moment zelf reageren van de vechtende beer en over de duizendmalige, bewuste herhaling van een handeling die nodig blijkt om de gratie van de eerste, onbewuste, spontane keer terug te vinden – én *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Sprechen*, een titel die voor zichzelf spreekt: over de geleidelijke ontwikkeling van de gedachten tijdens het spreken. Verder is Schopenhauer altijd wel in de buurt, en Levinas en Wittgenstein en Müller, weerbarstige denkers die steeds weer opnieuw bereid zijn hun gedachten op losse schroeven te zetten en van nul opnieuw te beginnen; die ook bereid zijn zichzelf keer op keer tegen te spreken.

Het regisseren van Jan Ritsema berust op een filosofie, op een manier van staan in de wereld. Zijn werk met de acteurs houdt ook in dat zij dit soort van staan in de wereld begrijpen, ermee omgaan, het bevragen en/of het eventueel assimileren. In zijn *Pamflet over de leugen* verschenen in 1995 in *Etcetera/Toneel Theatraal*² stelt Jan Ritsema zich op tegen een toneel van schijn en poppenkast, tegen gezeur en zelfbeklag op de scène, tegen een theater dat zich wentelt in machteloosheid en zelfmedelijden. Hij kiest voor een theater dat onthult, voor acteurs die menen wat ze zeggen op de scène, voor toneelmakers die zichzelf naakt en ontveld presenteren, zich niet meer verstoppen. Deze zoektocht naar 'waar theater' wil Jan Ritsema keer op keer aangaan. Zo'n proces gaat vaak met pijn gepaard, ook voor hemzelf, en vraagt om een zeer groot onderling vertrouwen binnen de werkring. Samen door de pijn van dat ontvellen heengaan.

De tekst van een auteur spelen, wil voor Jan Ritsema zeggen 'het hoofd van die auteur meedelen', zijn geest, zijn kijk op de wereld. Het hoofd van Müller 'doen' of dat van Beckett, maar ook dichterbij: Hertmans, Verhelst – je inbeelden wat er allemaal in het hoofd van de schrijver aanwezig was toen hij vormgaf aan zijn teksten. Regisseren wordt dan het scenisch verbeelden van een staat van bewustzijn van het denken; een rol spelen wordt het weergeven van die verhoogde, verlichte staat van bewustzijn: niet de interpretatie van aparte zinnen, maar de filosofische blik over het geheel. Zo was het bij de 'hermetische' tekst van Stefan Hertmans, *Kopnaad*, perfect mogelijk dat de toeschouwer niet echt begreep wat een van de spelers – personages kunnen ze nauwelijks genoemd worden – op een bepaald

ogenblik zei, maar dat hij toch feilloos kon 'aanvoelen wat er op het spel stond'.

In *Wittgenstein Incorporated* van Peter Verburgt vraagt Wittgenstein zich naar het einde van zijn derde les af: 'Is denken iets dat op een bepaald tijdstip gebeurt of is het over de woorden verdeeld?' Lewy antwoordt hem: 'Het komt in een flits.' Wittgenstein: 'Altijd...?' Lewy: 'Soms komt het in een flits... maar dat kunnen allerlei verschillende dingen zijn.' Bij Jan Ritsema is repeteren: jezelf vullen met alle associaties die achter de woorden zitten, je trainen in het grijpen van de gedachte en in het weergeven van haar volledigheid in een flits; als je als acteur de gedachte 'goed hebt' – hoe moeilijk en veelgelaagd ze ook is – dan kan het publiek die gedachte lezen. De eerste zin van de proloog van *Maria Salome* b.v. luidt: 'We herinneren ons een labyrint omdat het de vorm heeft van onze hersenen', een zin/een gedachte die zichzelf in de staart bijt. De kronkelige structuur van de hersenen lijkt op een labyrint; in de hersenen zijn onze herinneringen gelokaliseerd; omtrent het labyrint vraagt Peter Verhelst zich af wat zijn doel is: 'het vinden van de uitgang of het verdwalen?'³ Het labyrint is ook het paradijs waaruit wij verdreven zijn en dat we ons nog enkel kunnen herinneren via onze hersenen, enz. Al deze associaties, al deze lagen moeten aanwezig zijn in het hoofd van de acteur op het mo-

ment dat hij de tekst zegt. Ze moeten bovendien niet met voorbedachten rade aanwezig zijn maar op het ogenblik zelf ontstaan: 'die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Sprechen'; 'die Erfindung und das Erfinden selbst thematisieren'⁴.

György Konrad schreef: 'Elk moment heeft een veel grotere waarde dan de sporen die het achterlaat.'⁵ Jan Ritsema wil dat zijn acteurs zo dicht mogelijk die waarde van het moment benaderen; hij is niet tevreden met alleen maar de sporen die het achterlaat. Toen we aan *De Opdracht* werkten, stond er in Brussel vlak bij het Noordstation een groot circus; we gingen er heen. Er verschenen artikels in de krant, o.a. een interview met de trapezist; één van de vragen was: 'Ben je dan niet bang net voor de sprong?' De trapezewerker antwoordde: 'Daar ben je op dat moment niet mee bezig.' Zoals een trapezist op het moment van het springen enkel bezig is met zijn sprong, zo wil Jan Ritsema ook dat zijn acteurs bij het spelen enkel bezig zijn met wat ze op dat ogenblik moeten zeggen/doen en dat ze alles wat zij daarvoor ingestudeerd hebben 'vergeten'; hij wil dat ze 'samenvallen met wat ze denken'; hij wil dat hun geest én hun lichaam, dat hun persoon één is mét wat er op dat moment gebeurt/gezegd wordt.

Hoe kom je dan op die gedachten op dat ogenblik? Door *toe te laten*, zegt Jan Ritsema. De tijd nemen. Durven denken op de scène. In

Kaaitheater - Wittgenstein Incorporated (1989) / Herman Sorgeloos

