

Lucht van de stallen

Marianne Van Kerkhoven sprak met Ritsaert ten Cate over Mickery en DasArts.

Momentopnamen uit meer dan dertig jaar theaterpraktijk. 'Als je niet de heilige moed hebt om een voorstelling te maken, maak hem dan in godsnaam niet!'

Over het ontdekken van mooie dingen

Ritsaert ten Cate gaf van 1965 tot 1990 gestalte aan het ondertussen legendarische Mickery Theater, eerst in Loenersloot, daarna in Amsterdam. Hij liet er onze contreien kennismaken met wat de wereld aan avant-gardetheater te bieden had. Hij is ook de auteur van producties, installaties, ontwerpen en scenario's; onlangs nog was hij met een van zijn installaties op het kunstfestival *DESARTS* te Brussel. Op dit ogenblik is Ritsaert ten Cate de stuwende kracht achter *DasArts*, een postacademische kunstopleiding in Amsterdam, die in het voorjaar enkele maanden op bezoek was bij Victoria in Gent (zie het artikel van Patrick Allegaert, op pag. 58). Ten Cate overweegt om eind 1999 de leiding van *DasArts* over te dragen. Een van de mogelijke opvolgers is de Vlaming Cis Bierinckx.

Etcetera: Ben je altijd met eigen artistiek werk bezig geweest of kon dat slechts sporadisch, tussen je andere drukke bezigheden door?

Ten Cate: Misschien klinkt het pretentieuw: het werk vormde één geheel. Telkens ik zelf iets te zeggen had, drukte zich dat wel uit in een decor, een plan voor een productie, een regie of een script of nam het een andere vorm aan. Ondertussen heb ik toch zo'n twaalf eigen voorstellingen gemaakt en daarnaast ruimtelijke concepten ontworpen, scenario's geschreven, enz.

Etcetera: Hoe begon het met Mickery in de jaren zestig?

Ten Cate: Je bent geïnteresseerd in theater en je hebt een ruimte, je bent nieuwsgierig, als amateur zou ik bijna zeggen. Je ontdekt mooie dingen en je denkt: die wens ik anderen ook toe, dus probeer je die naar Nederland te halen. Vervolgens vraag je je af: hoe doen ze dat? Dus organiseer je workshops, meestal met een

schrijver' erbij – Howard Brenton is daar vaak bij geweest. Je leerde daar hoe je met de dingen kon omgaan, zonder dat het tot een productie hoefde te leiden. Soms kwam er wel een productie uit voort, zoals *De Bloedbruiloft* of *Rais*.

Ontwerpen heb ik veel gemaakt, o.a. voor de vele verbouwingen van Mickery. Mijn eerste echte productie was *Folter Follies*. Dat ging over martelen als amusement. Als structuur voor de voorstelling had ik gekozen voor een serie van simpele vragen waarop we simpele antwoorden trachtten te geven, in de vorm van visualisaties. Wie martelt er? Dat zijn wij allemaal, vond ik. Het was een soort modeshow. Ik had twee dokters, die vaak als toeschouwer naar Mickery kwamen, uitgedaagd om iedere avond een lezing te geven over pijn; daar werd een hele scène rond gebouwd, er werd 'kunst' van gemaakt. Ik had ook twee Italiaanse architecten uitgenodigd met een fragment uit een voorstelling van hen, een stuk over martelen, een Amerikaanse soloperformer, leden van Theatre X uit Milwaukee, onder wie Willem Dafoe, en een vier man sterk bandje van The Traverse uit Edinburgh. Verder was er materiaal zoals de amusementsindustrie zou gebruiken, b.v. een quiz die eindigde met een nummertje messenwerpen, waarvoor natuurlijk iemand uit het publiek werd gevraagd. Ik ben ontzettend geschrokken van die voorstelling. De receptie ervan was redelijk maar zeer kritisch. Het was één ding om over martelen te praten als item op onze morele agenda, maar een ander om ermee om te gaan als een soort van tv-amusement. Na de première ben ik eigenlijk gevluht; ik had een uitnodiging om met het International Theatre Institute naar Caracas te gaan. Dat dit een vlucht was realiseerde ik mij later pas. Ik had niet iedereen mogen achterlaten met een stuk dat wel in elkaar zat maar nog heel erg moest groeien. Ei-

genlijk had ik zelf moeten durven de rol spelen van de man die de boel aan mekaar praat, maar dat besepte ik toen niet.

Manipulatie

Etcetera: Vertrok je altijd van politiek geïnspireerde onderwerpen?

Ten Cate: Meestal wel. Soms schreef ik zelf de tekst, soms gaf ik iemand een opdracht. Eén van die projecten was *For the sake of argument, let's suppose it's the 4th of May*. 4 mei is in Nederland de herdenkingsdag voor de doden uit de Tweede Wereldoorlog maar het ging vooral over de hypocrisie daarvan.

De productie *Vox populi, vox dei* was een reconstructie van het proces tot heiligverklaring van Andries van Agt. Het was vlak voor de verkiezingen van 1977. Van Agt was toen nog minister van Justitie en zou in het volgende kabinet premier worden. We speelden met documentair materiaal en wilden het hele proces laten zien, als in een directe verbinding met het Vaticaan, gekoppeld aan een actualiteitenprogramma als *Den Haag vandaag*; de manipulatie van macht en media. We hebben toen een aparte stichting opgericht die Media Mundi heette en die advertenties plaatste: 'Wij zoeken contact met mensen die met ons vinden dat Van Agt herkozen moet worden.' Hierdoor kregen we teksten en ander materiaal. We hebben toen zelfs alle steden van enig formaat aangeschreven met de vraag of er overwogen werd een straat of een plein naar Van Agt te noemen; ook die correspondentie hebben we gebruikt.

En dan was er natuurlijk *Fairground*, waarin we de verwachtingspatronen van het publiek wilden doorbreken. Volgens een speciaal ontworpen systeem werden de zitplaatsen flexibel ingedeeld; met een beetje goede wil kon je van de hoofdruimte telkens andere ruimtes

maken. We hadden op dat moment voor de zoveelste keer problemen met de subsidie; we hebben toen een tegenaanval ontworpen door het volkomen fake Concept Theatre uit Boston te lanceren. De regisseur heette zgn. Lenart Grehm. De medewerkers waren leden van The People Show uit Londen (waarin toen ook Mike Figgis speelde), The Angels of Light uit San Francisco, de beeldende kunstenaars Lambrechts en Voskamp en de winnaar van een standwerkersconours. Ik had de productie geconstrueerd samen met Rob van der Linden, toen regisseur Drama bij de vPRO. Het was het eerste project waarin we die 'verschuivende dozen' gebruikten. In het lege theater werden drie dozen geconstrueerd, die met gordijnen afgesloten konden worden; op die gordijnen kon eventueel nog geprojecteerd worden; de dozen bewogen op luchtfilters. We hebben het op tien dagen in elkaar gezet: het was het beste, want meest spontane project in de *Fairground*-serie. Hoe we het technisch klaargespeeld hebben weet ik niet meer. De dag voor de première keken Rob en ik elkaar aan en vroegen: is dit wel wat? We hadden ontzettend hard gewerkt aan alle tegenstellingen en geplande verwarringen, maar op dat moment hadden we het gevoel volstrekt met lege handen te zitten. Het publiek kreeg dus, verdeeld over drie 'dozen', verschillende scènes toebedeeld; uit de montage van de scènes die ze zelf maakten resulteerden andere verhalen. Je had dus minstens drie verschillende percepties van die voorstelling. Wie met twee of drie naar de voorstelling kwamen en niet in dezelfde doos belandden, konden wel ruilen; maar niemand wist op voorhand wat hij of zij zou zien. Na afloop stond er een fake cameracrew klaar die de mensen ondervroeg over wat ze ervan vonden. Ook dat werd gemanipuleerd want af en toe – zoals zeker bij de première – wist je natuurlijk wie je voor je had. In de camera zat geen film; er was wel een geluidstape; al dat materiaal moet zich nu ergens in het Theater Instituut Nederland (TIN) bevinden. Ik herinner me dat de toenmalige hoofdredacteur Kunst van NRC-Handelsblad, Wim Boswinkel, er helemaal inliep: hij werd gevraagd naar wat hij vond en begon te antwoorden met 'Ja, ik ben criticus', om vervolgens de indruk te wekken dat hij die groep al langer kende. Voor ons was het alleen een manier om iedereen aan het kletsen te krijgen. Iedereen had een verschillende ervaring. De ene had in een doos gezeten waar het getoonde smerig en griezelig was, terwijl anderen erg hadden zitten lachen. De voorstelling zelf was slechts een gangmaker voor het tweede deel na de voorstelling waarin iedereen aan mekaar ging zitten vertellen. Ons uitgangspunt was immers

geweest hoe je het publiek meer betrokken krijgt bij wat er gebeurde.

Etcetera: Was dat soort bekommernis om de perceptie van het publiek vanaf het begin van Mickery aanwezig of kan je in de ontwikkeling verschillende etappes onderscheiden?

Ten Cate: De eerste etappe was eigenlijk een studie in relaties; dat kwam tot uiting in eigen initiatieven maar ook b.v. door voorstellingen tegenover elkaar te plaatsen. We hebben eens een half seizoen tot één productie samengesmeed onder de titel *Oh brave new world that has such people in it*. Van september tot december zaten daar verschillende hoofdstukken in, diverse groepen en 'dozen' die samengevoegd werden binnen één programmaconcept. We hebben eindeloos manieren uitgeprobeerd om te verhinderen dat je als instituut zou vastgroeien en dat je publiek zou vastlopen in een bepaald stramien. Dat had niet zozeer met 'een boodschap' te maken dan wel met het voortdurend omgaan met tegenstellingen. We wensten ons publiek toe dat het wakker bleef, omdat we inzagen dat het zo ontzettend gemakkelijk is om in te slapen, ook voor onszelf: dan ga je 'sleets' programmeren en 'sleets' produceren.

Dat is wellicht de essentie van wat ik nu tegen studenten van DasArts zeg: als je niet de heilige moed hebt om een voorstelling te maken, maak hem dan in godsnaam niet, want dan ben je bezig een structuur van vulsel te voorzien en dat gebeurt al genoeg. Dat heeft bij Mickery altijd een rol gespeeld: hoe hou je de belangstelling wakker, alert?

Vijfentwintig jaar is lang. Ik denk dat ik inderdaad vier jaar eerder had moeten stoppen. De laatste vier jaar ben ik er eigenlijk alleen maar mee bezig geweest uit te zoeken hoe ik er op een verantwoordelijke wijze een punt kon achter zetten. Ik had gewoon kunnen zeggen 'ik ga weg' en de boel achterlaten, maar we hebben het uiteindelijk toch mooi af kunnen sluiten met het festival *Touch Time*.

Dat presenteren en produceren of workshops organiseren liep organisch door elkaar. Sommige voorstellingen werden in huis gemaakt, andere deels buitenshuis. Soms zei ik gewoon tegen iemand: je moet maar eens iets nieuws maken en ik denk dat het die richting uit moet gaan, want wat je nu doet, daar ga je bij herhaling in vastlopen. Dat soort uitdagingen was er met regisseurs maar ook met schrijvers, zoals b.v. met Howard Brenton. Ik zei hem: jouw 'socialistisch georiënteerde' teksten moeten maar eens door elkaar geschud worden. Toen heeft hij *Hess is dood* geschreven, wat achteraf een typische Mickery-productie bleek te zijn.

Vragen

Etcetera: Wat bedoel je met een typische Mickery-productie? Hoe zag die eruit?

Ten Cate: Dat had te maken met je ernstige vragen stellen, met het vorm geven aan een niet-theatraal probleem, vragen over de werkelijkheid in de wereld en de werkelijkheid op het toneel en die dan behoorlijk mengen. Het kwam erop aan een dramaturgie te ontwikkelen die op zichzelf kon staan, en het had vrijwel altijd te maken met een commentaar op de samenleving, een gebeurtenis binnen een groter, een theatraal kader brengen. Dat klinkt pretentius maar het gebeurde op een speelse manier. We vroegen ons af: moeten we hier of daar eens niet de beuk inzetten, of dit of dat op z'n kop plaatsen? Daar tussendoor programmeerden we dan kant en klare dingen.

Etcetera: Hoe werd de link gelegd met wat er toen in het Nederlandse toneel aan de gang was?

Ten Cate: Telkens we die link legden, kregen we op ons brood dat dat niet mocht. Ik riep dan: onzin! het gaat erom tot vernieuwingen, tot andere interpretaties te komen; als die in Nederland plaatsgrijpen, willen we die ook laten zien; het kan niet de bedoeling zijn dat we daar 'regulier' over gaan doen. Ik heb een nieuw project getoond van Gerardjan Rijnders met Adriaan van Dis en Lien Heytinx. Ik heb – tot grote ergernis van iedereen – Ischa Meijer een programma laten doen. Het ging alsmat om doorbraken. Wat in Nederland nergens anders een plek kreeg, kon bij ons terecht of wij stimuleerden het. Van twee producties met Rob Malasch is er één in het Shafy Theater doorgegaan. Ik wilde me ook verzetten tegen die bezitsdrang die er kan sluipen in je relatie t.o.v. artiesten. In het begin maakten we uiteraard afspraken over waar een première doorging, maar waar het uiteindelijk om gaat is dat het werk te zien is. Op welke plek doet er niet toe.

Etcetera: Vanaf wanneer hebben jullie subsidie gekregen?

Ten Cate: Ongeveer vanaf het derde jaar en dat groeide dan in de loop der jaren. In het begin werden zelfs tekorten aangezuiverd als het seizoen ondanks financiële problemen toch artistiek interessant geweest was. Onze opdracht was ook het stimuleren van alternatief theater; dat heeft verheugende én ernstige gevolgen gehad. Er kwamen steeds meer groepen bij die in dat klimaat gingen functioneren, de relatie met het professionele repertoiretheater kwam anders te liggen; dat kostte dus veel meer geld. Eigenlijk was het beleid van het ministerie dus heel succesvol geweest, maar dat kon zo niet blijven doorgaan.

Moe

Etcetera: In 1990 heb je zelf een punt achter Mickery gezet. Was het genoeg geweest, of kon je niet meer doen wat je wilde?

Ten Cate: Het ging om een combinatie van veel factoren. Je kan je best doen een fantastisch programma te realiseren, maar je moet daarbij tegen een niet meer controleerbare reputatie opboksen. Je wordt steeds rond de oren geslagen met 'dingen die vroeger mooier waren'. Op dat mechanisme kon je gif innemen: je introduceerde een groep die goed ontvangen werd; bij hun tweede voorstelling werd er geroepen: niet zo goed als vorige keer; de derde keer werden ze afgeslacht. Ik waarschuwde de groepen daar ook tegen. Ik zei: je zal afgeslacht worden, maar ik wil absoluut dat je terugkomt, want ik kies voor je. Dat zei ik hen bij de eerste presentatie. Ik vertel het nu heel zwart-wit, maar met al die oordelen of groeiende vooroordelen trachtte ik te spelen. Het is allemaal niet zo moralistisch als het klinkt, maar het discours loopt ontzettend makkelijk vast. Daar trap je ook zelf in.

In het begin heb je een overvloed aan energie en verbeelding. Je bent blij en enthousiast omdat je dingen tegenkomt die je zomaar kan plukken. Het was alleen maar een kwestie van op reis gaan en iets heerlijks tegenkomen; en vervolgens was er weer iets nieuws en prachting. Als je dan drie, vier knallers achter mekaar hebt geïntroduceerd, dan wordt je dat op een bepaald moment niet vergeven; dan moet er een slechte productie komen. Soms heb ik die gewoon 'geprogrammeerd'. Niet dat ik voor een slechte productie koos; het ging dan om iets waarvan ik dacht: dit heeft nu geen schijn van kans, maar laat ik het vast nu reeds introduceren. Meer en meer groeide het besef dat je bezig moet zijn met diepte-investeringen, ook al zijn die aanvankelijk ideëel omdat je niet weet hoeveel geld eraan komt en omdat je ook niet weet wanneer die vruchten zullen afwerpen. Het heeft te maken met 'moed, beleid en trouw': in iemand geloven en die dan pushen, stimuleren, steunen, uitdagen. De ene keer lukt dat en de andere keer niet. Tegelijk besef je ook dat je niet eindeloos door kan gaan met plukken. Op een gegeven moment heb je alles kaalgeplukt en besef je de noodzaak van nieuwe kweek.

Etcetera: Was de oogst toen uitzonderlijk rijk of speelde het opengooien van de internationale artistieke grenzen daar een rol in?

Ten Cate: Er waren toen weinig kleine en weinig zelf producerende theatertjes. Je had het Holland Festival en het Shaffy Theater, dat heel goed het nieuwe Nederlandse werk presenteerde, terwijl je bij ons de buitenlandse

creaties kon zien. Het was een andere, een woeelige tijd; maar het letterlijk overleven, zoals dat nu een opdracht op zich is geworden, was toen nog niet aan de orde. Er was veel meer nieuwsgierigheid én minder druk op de ketel. Er was geen werkloosheid en televisie was toen nog niet op veelvraterij gebouwd. Van Disneyficatie was nog geen sprake. Er was een organische dialoog, een spontaan debat, terwijl nu het debat geprogrammeerd moet worden; kijk maar naar De Balie.

Etcetera: Kan je iets meer vertellen over het einde van Mickery?

Ten Cate: Op een gegeven moment had het probleem van stoppen of verdergaan alleen met mij te maken: dat gevoel van 'ik ben moe'. Ik wist toen eerlijk gezegd geen nieuw beleid of een andere structuur te formuleren, geen nieuwe impuls te bedenken die onontkoombaar zou zijn. Terwijl het er toch op aankomt – of het nu over Mickery gaat of over iets anders – om iets te bedenken waar je niet omheen kunt. Als het niets of onvoldoende uitmaakt, kan je er beter niet zijn. Maar er ligt een hele weg tussen het formuleren van die gedachte en het verbinden van conclusies daaraan. En je ontkomt er zelfs niet aan dat een volstrekt oneigenlijk gegeven – 'je hebt nog een budget over; moet daar niet nog wat mee gedaan?' – zijn kop opsteekt. Je hebt een verantwoordelijkheid en ofwel gebruik je die goed, of de perceptie overheerst dat je die goed gebruikt, ofwel moet je wegwezen. Na drieëntwintig jaar kom je te veel tegen dat je al eens gedaan hebt.

De eerste tegenmaatregel – het *Vrouw Holle*-experiment – was het hele gebouw van Mickery weg te geven. Vaak kwamen theatermakers of studenten kankeren van jullie hebben makkelijk praten, jullie hebben al dat geld en dat gebouw. Dus zei ik: neem het maar over, zoek het maar uit; je krijgt de apparatuur en het gebouw; voor onderhoud zorg je zelf en de elektriciteitsrekening moet je ook betalen. Dat was een overgangperiode van twee jaar. Ondertussen gingen wij 'op locatie', op bezoek bij andere theaters. Maar dat experiment liep niet goed. Toen riep men: dat had je ook zelf moeten doen, terwijl het er juist om ging dat ik dat nu eens niet wilde. Die poging liep dus vast om een heel aantal redenen. Intern hadden we ondertussen een discussie over het opblazen van de hele boel. Ik zei aan de medewerkers: jullie moeten – al was het maar voor de vorm – bezig zijn met vadermoord, beginnen met ervan uit te gaan dat ik het allemaal fout heb gedaan en daarin stelling nemen. Je moet je absoluut distantiëren van Mickery en zelf met een formule aankomen waar niemand

omheen kan. Als het lijkt op Mickery kan je het vergeten. Maar ook dat is niet gelukt, dus hebben we de hele handel feestelijk opgeheven. We kozen een programma en presenteerden het in alle ruimtes rond het Leidseplein. Dat was nog niet gebeurd; in het Holland Festival 1998 gaat men die plek opnieuw optimaal benutten.

We hadden met het geld nog één of anderhalf jaar te gaan in het toenmalige kunstplan; we hadden voldoende recht om een groot eindfeest te maken. Daarna was er nog geld over. We hebben dat vast kunnen zetten en toestemming gekregen om er per jaar ideëel mee te werken. Het nieuwe bestuur van Mickery had het beheer over dat geld. We hebben toen een systeem bedacht met driemanschappen: b.v. een dans-, een muziek- en een filmspecialist – een volgende keer ging het dan om mensen uit andere kunstdisciplines – die voorstellen konden doen en mensen naar voren konden schuiven met goeie projecten die zaten te springen om geld; door die specifieke situatie kon de omlooptijd tussen het indienen van het plan en het beschikbaar stellen van het geld zo kort mogelijk worden gehouden. We konden 'sinterklaas spelen', schrijf- of compositie-opdrachten geven, een filmscenario laten uitwerken, maar dat gebeurde alles achter de schermen.

Etcetera: Viel je na Mickery in een zwart gat?

Ten Cate: Nee, ik had er mij op voorbereid; eigenlijk duurde het mij te lang. Alle argumenten waren immers gegeven. Tussendoor heb ik nog wel twee gesprekken gevoerd. Eén met wat nu de Nestheaterstraat heet. Ik vroeg mij af of er in Nederland niet meer instituten waren met vergelijkbare vermoeidheidsverschijnselen, of zij daar misschien toe behoorden en of – in geval er zich plots een nieuwe impuls zou voordoen – onze budgetten niet samengebracht zouden kunnen worden om de hele boel op z'n kop te zetten en die nieuw te formuleren activiteit te ondersteunen. Een ander gesprek voerde ik met de rond het Leidseplein gelegen structuren: Toneelgroep Amsterdam, de Stadsschouwburg en De Melkweg. De bedoeling was de centrumfunctie van een aantal ruimtes op een heel andere manier te gaan bekijken. Voor De Melkweg kwam dit voorstel te laat. Zij hadden een moeilijke tijd achter de rug maar draaiden nu opnieuw ontzettend goed, gingen binnenkort verbouwen, enz. Was mijn voorstel twee jaar eerder gekomen, dan hadden zij dat heerlijk gevonden. De anderen hadden er meer belangstelling voor, ook al projecteerde ik op hen terecht of onterecht de gedachte dat ze 'de lucht van de stallen' dreigden te vergeten. Op

zich was het, denk ik, een goed concept om de samenhang tussen meer ruimtes te gaan herdenken en daarbij de impuls van nieuw geld in te brengen. Dat is dus niet gelukt en dat was het laatste wat ik kon bedenken.

Maar in een zwart gat ben ik niet gevallen. Ik heb er geen seconde spijt van gehad. Het was een heerlijk moment waarop die zware last van mijn schouders viel. Er was een eindfeest, maar daar ben ik zelfs niet naartoe geweest. Dat leek me te gruwelijk. Ik ging lekker weg.

Etcetera: Daarna ben je zelf gaan acteren?

Ten Cate: Kort daarop heeft Jan Lauwers mij gevraagd om in zijn *Antonius und Cleopatra* mee te spelen. Mijn eerste reactie was: je bent knettergek. Ik ben naar Frankrijk afgereisd, waar ik toen een huisje had. Hij is me daar komen opzoeken en heeft mij overtuigd. Hij zei: je speelt gewoon jezelf. Wat dat dan betekende wist ik ook niet. Al mijn verborgen gebreken kwamen toen naar boven. Ik kan geen vijf woorden uit mijn hoofd leren en ben een notoire mummelaar. Ik heb het een behoorlijk aantal keren in mijn broek gedaan en toch was ik verschrikkelijk nieuwsgierig. Producteren: daar wist ik wel wat van. Regisseren, ontwerpen, het visueel construeren van een dramaturgische context, in geschreven of andere vorm, daar wist ik wel wat van. Maar op het podium had ik nooit gestaan, tenzij op kostschool. Het was zeer spannend en verschrikkelijk griezelig tegelijkertijd. Bovendien zit je met die projectie van een reputatie die niets te maken heeft met wat er op dat moment moet gebeuren. Jan heeft op fantastische wijze, stapje voor stapje, die hele groep samengebracht, met het stuk als instrument. Het was een heel incongruente handel: een aantal Duitse sterren werd geconfronteerd met amateurs als ik. Zij moesten mij accepteren; ze mochten mij niet helemaal dichtslaan. Het sterrendom en het amateurschap moesten een gezamenlijke en toch zeer verschillende inbreng hebben in de voorstelling. Het was prachtig; ik vond het betaalde vakantie.

De toekomst van het theater

Etcetera: Later is DasArts gekomen. In feite doe je daar nog steeds hetzelfde, nl. omgaan met creativiteit. In dit geval de creativiteit van erg jonge mensen, die aan het begin staan. Maakt dat voor jou een verschil uit?

Ten Cate: Het verschil zit in de 'mission statement', het uitgangspunt dat aan die studenten 'opgedrongen' wordt. De kern van wat hen verteld wordt, is: 'Jij bent verantwoordelijk voor hoe het theater er morgen, overmorgen, in de toekomst uit zal gaan zien. Dat is de kern van de hele handel. Impliciet betekent

dat: ik zal je niet verder lastig vallen met mijn kennis over het theater; het gaat om jouw kennis, om wat jij erover denkt, om hoe jij ermee omgaat. Ik kan je wel iets aanbieden; ik kan putten uit een wereldwijde kring van mensen met wie ik gewerkt heb en voor wie ik respect heb, en van wie ik denk dat ze een – zeer verschillende – inbreng kunnen hebben. Ik wil niet bewust verwarring creëren, maar een keuzemogelijkheid aanbieden. Je kan die kant op, maar hier is iemand die precies het tegenovergestelde beweert en die ook van de Heer gezegende voorstellingen maakt. Misschien moet je ze wel allebei kennen en de keuze van je richting nog eens afwegen. Belangrijk is dat je zo langzamerhand iets afweet van hoe de wereld in mekaar zit, een wereld waarin jij zo nodig theater wilt gaan maken. Nog afgezien van het feit dat ik je allerhartelijkst toeroep dat het in de gegeven cultuurpolitieke context geen voor de hand liggende ambitie is om theater te gaan maken.'

We gaan er ondertussen van uit dat iedereen zijn 'vak' in een hogere beroepsopleiding zo goed mogelijk geleerd heeft. Je kan dan nog discussiëren vanuit welk wereldbeeld of vanuit welke uitgangspunten, maar nieuwe 'trucjes' willen of kunnen wij in DasArts niet aanleren. We gaan niet doubleren wat er al is; opleidingen waar bepaalde artistieke vaardigheden geleerd kunnen worden zijn er genoeg, de ene al beter dan de andere. Dat hoeven wij niet te organiseren.

Etcetera: Je bent er nu vier – met de voorbereidingsfase erbij vijf – jaar mee bezig. Zijn er ondertussen 'leermodellen' ontstaan of ga je elke keer weer op zoek naar een mogelijke structuur?

Ten Cate: Misschien ben ik volstrekt doorgeslagen naar de andere kant, vanuit mijn allergie voor vastroesten en sleetsheid die ik in Mickery opdeed. Binnen de school hebben we getracht een maximale drempel op te werpen tegen elke neiging tot zichzelf gaan institutionaliseren. We werken twee keer per jaar in een blok van tien weken, telkens begeleid door twee mentoren. Van blok tot blok definiëren we het programma opnieuw; verder kan je niet gaan; dat is ongeveer het meest arbeidsintensieve dat je kan bedenken. Uiteraard krijg je aanpassingen omdat je dat niet redt. Je zet een kleine rem op de flexibiliteit omdat je meer tijd wilt om voor te bereiden. Wat ik ook tegenover mentoren beweert of vooraf vertel, ik schrik elke keer weer over het verschil tussen erover praten en reëel in de heksenketel zitten. Dat verschil zal er altijd blijven en dan is er niets op tegen om een keer terug te vallen op de ervaring van een mentor, door hem of haar opnieuw te vragen als mentor of docent voor

een volgend blok. De configuratie staat er immers garant voor dat elk blok toch anders in mekaar zit. Je kan niet zeggen: in mijn tijd was het zo. De enige steun die je hebt is de vaste crew van de school.

Etcetera: Waarom kies je voor 'blokken' in plaats van voor een continue werking?

Ten Cate: Ik wil in het midden laten of dit een school is of niet. Het heet school; het andere uiterste zou een productiebedrijfje zijn. De werkelijkheid ligt er zo'n beetje tussenin. Gegeven de deelnemende disciplines, die eigenlijk allemaal de stuwende krachten achter de schermen moeten worden, zijn er ook geen echte producties (in huis althans) te maken in de gebruikelijke zin. Je bent inderdaad bezig met de opleiding van individuele talenten, maar evenzeer met karaktervorming. Ik wil dat ze heel goed beseffen wat ze willen en waarom, dat ze beseffen dat dat wortels heeft, dat ze meer over zichzelf te weten komen, dat ze duidelijk kunnen vertellen wat ze van plan zijn en waarom dat belangrijk is voor anderen. We moeten met hun werk niet aan de haal gaan. Soms kriebelen mijn handen als ik zie welk materiaal ze hebben. Soms is het stront, soms duiken er juweeltjes op. En dan denk je: nog een paar juweeltjes en je zou er tal van producties mee kunnen maken. We mogen de dingen niet mengen, dan zou je net zo goed Jan Lauwers of een andere regisseur kunnen vragen, terwijl het er nu juist om gaat wat zij die van de school afkomen gaan maken. Het gaat om het op scherp stellen van hun ervaring en hun creativiteit.

Etcetera: Zijn er gelijkenissen tussen de werken die studenten van DasArts afleveren?

Ten Cate: Ik ben er trots op dat er geen huisstijl is. Als ze iets gemeen hebben is het dat je ze allemaal kan vragen waarom ze dit zondig doen en dat ze daar een antwoord op weten. Misschien laten hun producties dat zien. Zelfs als ze aan het eind een productie buitenshuis maken wil ik dat niet als eindexamenproef zien; het is slechts een stadium in hun ontwikkeling; of het nu goed is of niet, interesseert mij eigenlijk niet; dat zal hen wel ingepeperd worden door andere krachten; ik denk aan wat daarna komt; hoe ze zullen groeien weet ik ook niet. Eigenlijk is het nog te vroeg om te zeggen hoe deze opleiding functioneert. Er komen nu in ieder geval spannende mensen af; hoe die gaan functioneren, dat maken ze zelf wel uit.