

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 Shafly 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.