

Gedemilitariseerde zone

Wisseling van de wacht bij Toneelgroep Amsterdam en bij Het Zuidelijk Toneel.

Loek Zonneveld kijkt op zijn eigen manier terug.

Kleine kroniek van een decennium toneel

Op de eerste januari 2001 worden de banieren in Amsterdam en Eindhoven definitief verhangen. Gerardjan Rijnders vertrekt als artistiek leider van Toneelgroep Amsterdam, Ivo van Hove neemt zijn plaats in. Deze vertrekt op zijn beurt bij Het Zuidelijk Toneel in Eindhoven, om plaats te maken voor Johan Simons en Paul Koek, de artistieke leiding van de formatie die Het Zuidelijk Toneel Hollandia gaat heten. Naar aanleiding van deze wisseling van de wacht verschijnen een aantal indrukwekkende boekwerken met diepgravende terugblikken.

Proloog 1:

De briefjes met 'waarom?'

Middenin het laatste decennium van de twintigste eeuw stierf Jan Kassies. Hij was binnen de Nederlandse sociaal-democratie een van de laatste reuzen in het denken over kunst en cultuur. Op de avond na zijn crematie hield Jan Joris Lamers in het Amsterdamse Felix Meritis een geïmproviseerde monoloog over Jan Kassies: 'Hij vertegenwoordigde een soort olifantenmoed. Altijd doorlopen op het pad waarvan je denkt te weten dat je er moet lopen, zelfs al loop je je het heen-en-weer. Heel veel zaken die in de afgelopen jaren over kunstsubsidies zijn beslist, zouden er niet zijn geweest, als Jan Kassies niet met die olifantenmoed op zijn eigen pad was blijven lopen. Hij heeft na de Tweede Wereldoorlog van meet af aan tegen de kunstenaars geroepen: zég er wat van, zeg waaróm je het wilt, zeg dát je het wilt, en zeg hoé je het wilt. En probeer objectief te blijven, in de betekenis dat het ook zin heeft dat er ándere kunstenaars bestaan behalve jij.'

Jan Joris Lamers herinnerde zich die avond dat Jan Kassies in 1967 als de nieuwe directeur de Amsterdamse Toneelschool binnentrad. 'Het allereerste wat hij deed was ons allemaal een sleutel van de voordeur geven. Twee dagen daarna had hij op alle deuren van de lokalen een papiertje gehangen waarop stond "waarom?". En hij weigerde vervolgens te zeggen waarom hij dat deed. Bij alles wat je zei en wat je wilde, antwoordde Jan Kassies: dat is goed. Hij betrok ons in alles. Alles wat hij deed en gedaan had, dat was ook van ons, dat konden wij ook hebben gedaan en dat konden we ook doen. Dat was merkwaardig. We kenden dat niet: betrokkenheid. Die briefjes met de vraag "waarom?" op al die deuren, dat had natuurlijk alles te maken met het "waarom" op het toneel. Kassies wilde eerst de vraag naar het "waarom" aan de orde stellen, vóór we overgingen tot het oefenen. En dat oefenen was nu juist het enige wat we daar altijd deden. Dag in, dag uit. Alles op die school was gebaseerd op dat je iets moest kunnen. Maar dat er ook betrokkenheid aan te pas kwam, dat wisten we toen nog niet. We dachten dat "betrokkenheid" overal elders aan de hand was, maar niet in dat gebouw van de Amsterdamse Toneelschool. Op het moment dat je dat gebouw binnenkwam, was de wereld ver weg en afgelopen. Jan Kassies zei toen: "Binnen of buiten, dat is min of meer hetzelfde. Als je je maar afvraagt: waarom?" En wanneer je het "waarom" niet meteen ontdekte, dan was dat helemaal niet erg. Dan ging je het maar ergens zoeken. Als je 's morgens binnenkwam met het idee dat je persé iets moest, dan moest je dat van Jan Kassies maar

snel weer afleren. Dat heilige moeten, dat hoefde van hem niet zo. Vraag je maar af wat het "waarom" is, zei hij steeds opnieuw.'

Proloog 2:

De architectuur van onze dromen

Al een paar jaar hangt er boven mijn werktafel een korte tekst van de theatermaker Peter Sellars. Die gaat zo: 'De kunsten vormen een gedemilitariseerde zone. Een tijdelijk bevrijd gebied. Een plaats waar je pijnlijke vragen kunt stellen. We leven in een maatschappij, die op een gemene manier alles probeert vrolijk en leuk te houden. Pijn wordt gesmoord in een geforceerde lach. Gelukkig kunnen we via de kunst een enclave creëren. Een gebied waarin publieke rouw en gedeeld verdriet nog tot de mogelijkheden behoren. Waarna we – hardop lachend – begrijpen wát het precies is wat ons verenigt. We zijn kwetsbaar, niet langer belast. We zijn mensen. We hebben de oude waarden van het humanisme opnieuw ontdekt. De kracht die in het bevrijde gebied, in de gedemilitariseerde zone van de kunst, wordt wakker geroepen, is de herkenning van de architectuur van onze dromen. De wereld waarin je eindeloos zou willen reizen.'

Proloog 3:

Het gebundelde gelijk van de terugblik

Het herinnerings- en terugblik-boekwerk *Het Zuidelijk Toneel 1990-2000* heeft – naast het onvermijdelijke vogelvluchtperspectief en het daarbij behorende gelijk-achteraf – de onverbiddelijke uitstraling van een mausoleum,



het lijkt gebeldhouwd van zwart marmar, je kunt er – tenzij met een witte suif – niet in schrijven of strepen of aantekeningen in de kantlijn de tekst. Zij presenterden zichzelf en niet een filosofische opvatting over de wereld en het leven. Zij maakten zich los van de bepalingen van ruimte en tijd. Zij konden ontsnappen in een droom en deden dat ook. Zij schreven zichzelf en dat betekende dat ze een eigen discours ontwikkelden, dat zo uniek was als de ziel en hun lichamen. Paralleel aan de ontwikkeling van Hove onontkoombaar waren. De mooiste bijdrage komt van de Nederlandse critica *hors concours* Hana Bobkova, die haar wekelijkse bijdragen publiceert in *Het Financieel Dagblad*, een krant die onder kunstenaars zelden gelezen wordt, omdat zij nu eenmaal niet geacht worden aandelen te bezitten of in iets anders te beleggen dan in hun creativiteit. Haar bijdrage is getiteld 'Er was de vraag naar wat het is om mens te zijn; Voor minder doet ze het niet. Onder het kopje 'Wat zagen wij?' schrijft

Bobkova: 'De acteurs en hun regisseur be-rijdden de personages van het discours van oom volgde, vertoonde het lichaam steeds minder of helemaal geen historische, sociale of ideologische verwijzingen. Het actueellichaam presenterende niet langer het personage en transformeerde zich evenmin in een psychologisch consistent en verklaarbaar karakter. Het lichaam werd als het ware teruggeworpen op zichzelf. Ook het uiterlijke omhulsel – het kostuum – markeerde steeds minder de eigenschappen van de personages. Als er al sprake van specifieke ring was, dan gebeurde dit alleen door middel van een simpele aanduiding. De kleding was neutraal en beperkte zich tot contrasten van zwart en wit en van donker en licht. Vooral in hun gebaren creëerden de lichamen onuitgesproken betekenissen, ook al waren deze te- gengesteld aan de taal.'

Onder het kopje ‘Wat werd gevraagd?’ schrijft Bobkova over de verhouding tussen de personages in voorstellingen van Het Zuidelijk Toneel en hun publiek: ‘Zij brachten geen heldere boodschap over het heil van de wereld of rationele formules om haar te begrijpen, zij waren zelf de boodschap. Om deze boodschap te kunnen lezen moesten toeschouwers de gangbare paden verlaten. Ze moesten visuele metaforen, geschapen in de ruimte, lezen als poëzie en een gevoeligheid ontwikkelen voor het onbekende. Zij mochten zich niet laten leiden door een behoefte aan identificatie en herkenning of door een verlangen naar een helder, ethisch oordeel. Zij moesten elk moreel oordeel opschorten. De acteurs stelden op een andere manier de vraag over wat het is om mens te zijn en wat het is om humaan te handelen. Als wij bereid waren hun traject te volgen en zelf verbindingen te maken, als wij in staat waren samen met hen een ruimte te delen en zintuiglijke indrukken te ervaren, dan namen zij ons mee naar plaatsen waar wij ooit en soms nooit zijn geweest. Dan voelden wij hun eenzaamheid, hun verdriet, maar ook hun vreugde en hun onverwoestbare en overrompelende vitaliteit. Er was de vraag naar wat het is een mens te zijn, en zij kon beantwoord worden als het verlangen naar barmhartigheid en troost.’

Het herinnerings- en terugblik-boekwerk van Toneelgroep Amsterdam is er, op het moment dat dit (eind november) wordt geschreven, nog niet. Alleen de titel is er. Het gaat *Liefhebbers* heten.

Proloog 4: Het ongebundelde (on)gelijk van de chroniqueur

Een toneelcriticus legt, hoe hij ook zijn best doet, uiteindelijk in de eerste plaats de waan van de dag vast. Hij is een chroniqueur van de toneeltijd. Het vogelvlucht perspectief ontbreekt, op zijn best is hij per moment verrast, op zijn slechtst verveelt het gebodene hem, soms kan hij achterom kijken, naar de langzaam verschuivende contouren van zo iets als een oeuvre, maar meestal gunnen de eindredacties van zijn opdrachtgevers hem die ruimte al helemaal niet, en worden deze voorzichtige terugblikken als eerste uit zijn bijdragen geschrapt.

Toen de redactie van dit vakblad mij vroeg in een bijdrage terug te kijken op ruim één decennium theater door Toneelgroep Amsterdam en Het Zuidelijk Toneel, begon ik in eerste instantie te bladeren door mijn eigen recensies, toneeldagboeken eigenlijk, het reisjournaal van de criticus, pagina's vol (on)geordende impressies, gedachten, associaties, liefdesverklaringen en woede-uitbarstingen. De moed voor een aantrekkelijk vogelvlucht perspectief, een samen-

hangend overzicht van en een coherent oordeel over tien verwarrende toneeljaren, was me eigenlijk al op voorhand in de schoenen gezonken. Die eerste indrukken, dacht ik, zijn vaak het meest eerlijk. Misschien niet altijd objectief waar. Maar ja, wat is *objectief* waar nou eigenlijk helemaal?

Een collage.

Van helder naar warrig (of toch andersom?) – Ivo van Hove en William Shakespeare

● ‘Het woord “hol” valt vaak in deze *Richard de Tweede*. De kroon is hol, het hoofd dat hem draagt ook en het hele land holt door de holheid achteruit. Het verhaal wordt sober maar goed verteld, met een paar pompeuze uitswinners – zoals het hangen van Richards gunstelingen, het neerdalen van de vorst uit zijn hemel van zinsbegoocheling en de zenuwslappend geschreven onttroningscène. In die troonsafstand is alle verleiding tot geneuzel, gedrentel en holle pathos bekwaam vermeden. De vorm is vast, dwingend en een wonder van eenvoud. De tekstbehandeling van Bart Slegers (*Richard*) is een lust voor het oor. Hij doet de zenuwen van Shakespeares prachtige regels vibreren. Slegers vindt steeds in zijn gebaar de miniemste finesses die het woord doen schitteren. In zijn kerker, op het eind van het stuk, is hij geketend. In een flitsend detail toont hij hoe relatief dat is, wanneer de acteur de vorst die hij speelt vlak voor zijn dood bijna ironisch beschutting laat zoeken achter zijn boeien.’ – *Richard de Tweede*, Theater van het Oosten, 1990 (vlak voor Ivo van Hove aantrad als artistiek leider van Het Zuidelijk Toneel).

● ‘Er is iets raars aan de hand met de Hamlet in deze *Hamlet*. Bart Slegers zet zwaar in, als een sombere bas-bariton, zonder enige nuancing. Dat klinkt niet lekker. Het is bovendien rood-op-rood geschilderd, want die tomeloze hypochondrie heeft Shakespeare al bedacht. Maar na ongeveer een uur komt Slegers los en wordt hij steeds overtuigender. Voor de pauze heeft Slegers Hamlet een mooie cliffhanger voor ons in petto. We worden niet, zoals te doen gebruikelijk, de pauze in gestuurd met Claudius’ beroemde schurkenopdracht aan Engeland om Hamlet te doden (“Doe het, Engeland!”), maar met de ontmoeting tussen Hamlet en een militair die oorlog voert om een klein stukje land: ‘Laat mijn gedachten bloedig zijn of waardevol.’ Volgens de interpretatie van dramaturgie en regie komt de Deense prins na de pauze uit Engeland terug als een vastberaden politicus. Volgens mij is dat klinkklare nonsens. Hamlet keert huiswaarts als een desperaat mens, een wanhopige. Hij ontdekt – om met Brecht te spreken – dat hij op Wittenberg te lang bo-



Andromache (1990-1991) - Toneelgroep Amsterdam / Eduard Coblijn

ven de boeken heeft gehangen om de machinaties van het vuil politieke spel nu nog te bevatten. Dat maakt Slegers niet waar. Jammer, want voor de rest ligt de kwaliteit van Ivo van Hoves regie in een consequente frisheid. Je voelt dat hij het stuk heeft willen benaderen alsof een talentvol jong schrijver het vorig jaar bij hem in de bus deed. Dat levert bij sommige rollen niet zo zeer nieuwe als wel heldere perspectieven op. Loes Wouterson bijvoorbeeld speelt Ophelia als een ambitieuze actrice die niet zo zeer een huwelijk met Hamlet als wel een mooie filmrol misloopt. Willem Nijholt demonstreert de complexiteit van het personage Claudius als een raspoliticus die zijn gevoelsleven niet buiten zijn vak kan houden en dus in de problemen komt. Van de beroemde monoloog, waarin de koning één moment door berouw en schuldgevoel wordt overmand en probeert te bidden, maakt Nijholt een grandioze scène die echt pijn doet. Hij laat zinnen als het ware van kleur verschieten – prachtig om mee te maken!’ – *Hamlet*, Het Zuidelijk Toneel, 1993.

● ‘Er worden in deze *Romeo en Julia* broeken opengeritst en borsten betast, wie doodgaat doet eerst nog een heftig dansje, de witte vlekken in de vertelling worden afgewerkt als klassieke koorzangen op tekst van de zondagsdichter Peter Verhelst, die het ongetwijfeld aardig doen in het literaire buurtcafé van Berchem, maar waar mijn haren in koor recht van overeind gingen staan. Ik begrijp niet waarom deze voorstelling is gemaakt. De vertelling, het verhaal is verknald, de oorspronkelijke taal is vervangen door de textuur van een prutser, de regisseur heeft ons met alle denkbare middelen naar het theater gelokt maar is vergeten het verhaal van twee smoorverliefde jongeren in de context van het gevaar van een familievete te vertellen. De acteurs straalden zonder uitzondering een bijzonder grote wanhoop uit. Ik had het kunnen weten: de ondertitel van de

voorstelling luidde: *Studie van een verdrinkend licham*. – *Romeo en Julia*, Het Zuidelijk Toneel, 1999.

Ivo van Hove en stijl: ratatouille, tegenkleuren of toch de trezekerere hand van de maestro?

Drie voorbeelden

● Julian Greens *Het Zuiden* is een kleurrijke gedragen levenspijn) voor één grote confrontatie, tussen twee jongemannen: Ian Wiczewski en Eric MacClure, die na hun eerste ontmoeting met stomheid geslagen zijn, zwiingend verlijfd, The Love That Dares Not Speak Its Name. In de regie van Ivo van Hove wordt Ian Wiczewski opgezet in de harde kleuren van een zewski opgezet in de harde kleuren van een stelling op de etalage van een luxueus warenhuis, een uitstalling van theateraal vernuft, het kunnen en de kundes van de acteurs breeduit geëxposeerd. Maar zij, en hun regisseurs, overschreuwen zichzelf. En ze pogen de rabiate herhalingsdrift van O'Neill (veel existentiële dingen nog eens zeggen, en dan nog eens) te maskeren. Technisch perfect, maar het deed me eigenlijks niks. Behalve dat ik de vertoonde kunstjes Grote Zwiigen over de verboden liefde Wiczewski geen andere uitweg laat dan die naar de dood – worden de lange lijnen en de grote afstanden tussen de personages, die in de rest van de enscenering overheersen, opens losgelaten, waar ze juist nu goed zouden passen. De scène wordt dicht op elkaar gespeeld, onverstaanbaar, omfloerst door sigarenrook en overgoten met drank. De onnodige abstrahering van harde mannen met een bonkend hart. Je kunt *Het Zuiden* niet spelen als symbolisch megadrama. Daarvoor is het centrale conflict te dwingend, eisen de personages juist fijnzinnige nuances, kleur en tegenkleur. Hier lopen ze rond als rare wereldvreemde iconen. ● Het acteren van de drie centrale karakters in *Rijkemannshuis* van Eugene O'Neill (Warre Borgmans, Chris Nietvelt, Katiëjne Damen) is soms verstild, naar binnen geslagen, imploderend; meestal van een ongekende heftigheid, extra-vert, exploderend. De geoorkestreerde afspraken waaraan de personages zijn gehouden, de ac-teer-corsetten waarin zij zijn ghesen, worden soms volledig onverwacht verlaten. En dan doet de voorstelling op eens iets heel anders. Dat gebeurt bijvoorbeeld in de scène waarin de echtgenoot met zijn vrouw uit-onderhandelt dat zij zijn maîtresse moet worden. Warre Borgmans en Chris Nietvelt gaan in die scène rap uit de kleren en voeren een eindeloos lijkende acrobatische klucht uit, waarin ongeveer ieder denkbaar liefdesstandje tot een circusnummer transformeert. Die uitgesponnen scène is in een recensie “baladadig” genoemd, en zo is het precies, in de betekenis die het woordenboek aan dat woord: uitgelaten – twee kalveren die na een lange winter in de stal weer de wei in mogen. Wat die uitgelatenheid precies aan de scène toevoegt heb ik niet begrepen. Het zag eruit als een tamelijk machteloze ingreep. Ker-mistoneel. Gedeo. Stunten. Ik heb de bewonderenswaardig consequent uitgevoerde incon-

verboden zijn). Een voorstelling met die ambitie, zweert niet bij een dwingende handeling, en die heeft deze voorstelling ook niet. We “wonen” als publiek enkele uren in de hoof-scène toevoegt heb ik niet begrepen. Het zag eruit als een tamelijk machteloze ingreep. Ker-mistoneel. Gedeo. Stunten. Ik heb de bewonderenswaardig consequent uitgevoerde incon-

Meesterproeven op weg naar de schoonheid van een andere orde

● Kun je een acteur aan en uit zetten? “Power on” en de speler begint een afdruk van iemand (of iets) te tonen. “Power off” en de speler is aanwezig op een podium, doet niets, maar is beschikbaar om (“power on”) weer een deel te nemen van iets (of iemand) te laten zien. Eisen stein noemde het *montage van attracties*. Een prachtige begrip, dat ik zo interpreteer: je schroeft de aantrekkingskracht die iemand al in huis heeft net zo lang op tot er iets nieuws komt, iets wat je nog niet kent, iets wat je nog nooit hebt gezien. Er is een zeldzaam soort acteur voor nodig. Een acteur die – voor ons zichtbaar – kan schakelen, die in zichzelf een knop kan omdraaien, een instrumenteel begaafd acteur dus ook. Regisseurs die dit proces van spelend monteren kunnen sturen en tot een hoog voltaging opzweepen, zijn al evenzeer zeldzaam. De gedroomde demonstratie dat het wel degelijk kan heet *Titus* – geen *Shakespeare*. Idee, script en regie: Gerardjan Rijnders. Een kunstwerk van on-Hollandse klasse. Ruim twintig acteurs en actrices spelen twee spektakels

door elkaar. Vooreerst: *Titus Andronicus*, het eerste stuk van Shakespeare, een morele hel. Men speelt hier flarden, kernscènes uit dit stuk. Daarnaast (daartussen, daarboven, daaronder) geeft men een reconstructie ten beste van een Amerikaanse radiotalkshow. De held van dat programma, Berg, was jood, nihilist, antifascist en rat ineen. Zijn faam was zo legendarisch dat neonazi's hem in 1984 afknalden – een feit waarmee *Titus – geen Shakespeare* zo ongeveer opent en sluit. Twee gegevens gemixt dus. Het gruwelsprookje van Titus Andronicus dwaalt verdwaasd door een uitdragerij: knekelhuis van vorige of toekomstige voorstellingen. Bij elke halte staat een telefoon-toestel, directe verbinding met de talkshow van Berg (Titus Muizelaar). Langzaam, zeker, zonder compassie voor oog en oor, schuift de Elisabethaanse *chain-saw massacre* over het ora-

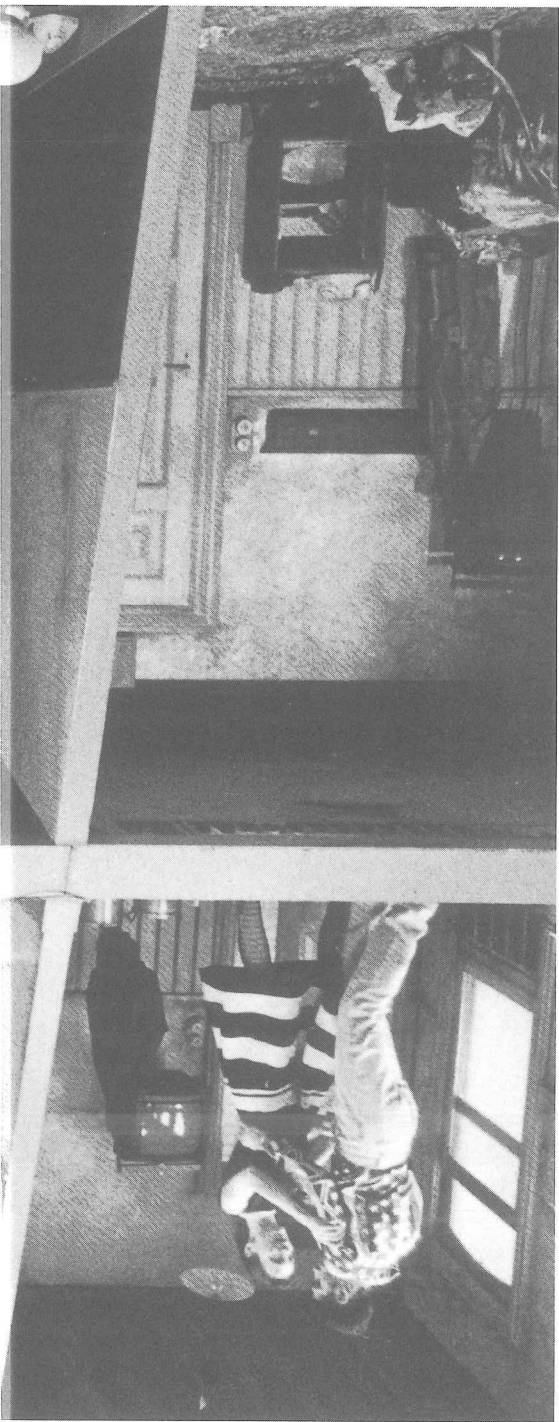
torium voor een schreeuwlelijk en een koor van kleinsteedse scheldtelefonades heen. De chemische verbinding tussen de twee spektakels is het wonder van de productie. De briljante osmose tussen twee dramatische extremen (perfect van timing en ritme) leiden tot mijn correctie: *Titus – juist Shakespeare!* De Elisabethaanse tragedie van vierhonderd jaar geleden was even brutaal als de B-films in onze bioscoop. Zij zoog krimi's, geschiedenis en *faits divers* in zich op en spooog ze uit in een artificiële vorm. Deze Amerikaanse talkshow doet niet anders: er meldt zich een moorddadige verkrachter aan de lijn, holocaust en jodenhaat worden in extenso (ook historisch) doorgenomen, maar net zo makkelijk komt er iemand met een "kolenhoksyndroom" opdraven, of meldt een meisje binnen de oorverdovende stilte van het moment dat ze alleen maar bang

is. *Titus – geen Shakespeare* is puur ensemblewerk, de gedroomde deconstructie van de waanzin die werkelijkheid heet. *Titus – geen Shakespeare*, Toneelgroep Amsterdam, 1988.

● 'In scène twee van Racine's *Andromache* zegt een van de centrale figuren: "Misschien zelfs weet ik ooit de eisen van mijn status / Te combineren met de eisen van mijn hart." Pyrrhus – hij is het – staat dan al een aantal minuten te oreren in één houding – armen losjes gespreid als leunde hij op twee onzichtbare zuilen (of slaafjes). Gesprekspartner Orestes heeft in diezelfde spanne tijds gestaan als een bevroren stilven: hardloper met aronskelk. De heren voeren een dispuut op ijle hoogte, over de kloof tussen status en hart. Aangezien de acteurs die dit dispuut voor ons spelen niets overbodigs doen, werkt iedere beweging als een blikseminslag en donderen de gemar-

Romeo en Julia (1997-98) - Het Zuidelijk Toneel / Deen van Meer





als het woord angst? Als of je gereduceerd wilt tot hoe je eruit ziet? Bedoel je dat? Paul Koek. De repetitie verloopt bijzonder stroef en houterig. De moelijklijkheidsgraad voor de acteurs is, met name in de scènes die zich in huis afspeelen, bijzonder groot. Acteurs zijn gewend op elkaar ijfelijke aanwezigheid te spelen, maar nu zien ze elkaar in acht van de tien gevallen helemaal niet. Alles moet op een hoge, auditieve concentratie. De regisseur tijdens een onderbreking: "Alertheid betekent in deze productie: luisteren naar elkaar, aanvoelen of je nog wel in het juiste ritme zit. Zoek vooral geen natuurlijke oplossingen. Iedere poging om met deze tekst in jezelf te kruipen en te gaan zitten voelen, levert dingen op die niet om aan te zien zijn. Dat wordt maar zure haverhout. Deze teksten verdragen geen traditioneel toneelspel. Ga je dat wel doen, dan ben je reddeloos verloren."

logen uit deel één, maar dan in confrontatie met de "vreemden", het huis, de kamertjes en de teksten van Madame Count Your Blessings en het curteuze geluidsdécor van haar zoon, Richard: Niet met mezelf overhoop bedoel ik Niet voor verlei uitleg... Sereen maar Sommige woorden vind ik... Richard: Vies? Rita: Nee

Shite. Enkele zwakke protesten. Gerardjan Rijnders kijkt in dit ensemble tijdens zijn leven heilig verklaard. Dat is overigens een probleem. Rijnders is van zichzelf ongevveer zo communicatief als een straatlantarnaar. Doordat de acteurs een sfeer van heiligheid om hem heen hebben gecreëerd, blijft de confrontatie tussen de acteurs en de regisseur niet zelden uit. In fete geven alleen Linkeke Rijxman en Titus Muielaar weewerk. De rest van de cast "debatteert" met de regie door op de vloer, tijdens het repeteren "voorstellen" aan de regie te doen. – Repetitiedagboek *Count Your Blessings*, Tonelgroep Amsterdam, 1993.

Epiloog: scène uit *Mooi van Gerardjan Rijnders* (1996)

Rita: Ik was laatst erg getroffen door het woord sereen
Richard: Gewond?
Rita: Getroffen
Gerak
Zo'n woord dat precies klinkt als wat het betekent
Zo'n woord dat met zichzelf samenvalt
Zo zou ik ook willen zijn
Richard: Sereen?
Rita: Als het woord sereen Welk woord zou jij willen zijn?
Richard: Angst zei je toch
Angst klinkt ook precies als wat het betekent
Dat valt ook samen met zichzelf
Zou jij willen zijn

merde alexandrijnen zonder poespas of glijmiddelen rechtstreeks via de gehoorringang naar het hart. Regie en ontwerper hebben een exact bouwwerk geconstrueerd waarin zelfs de lach nauwgezet wordt georkestriseerd: wanneer een bejaarde opvoeder – die uren heeft rondgelopen als een farizeeër op de bijbelplaten uit mijn kindertijd – het geduld verliest met zijn liefdeswamen uitblazende pupil, laat hij in één tik zijn onuitstaanbaar noble pose vallen en beent woedend weg, als een profect zonder toehoorders. Erupties van geluk, opluchting en andere amoureuze opvliegers worden bruutaal getoond door de acteurs eenvoudigweg boven of op elkaar achterover te laten vallen. Daarbinnen geen spoor van commentaar of knipogen. Dat is het razendknappe van de enscenering: die diepe ernst, die grote precisie. Behoerling in fysieke aanwezigheid, kracht in tekstzeggning. *Andromache* is daarin een ware acteursstromf, tot in de uiterste uithoeken bezet met absolute topkwaliteit: wat een implosie, wat een timing, wat een zeldzaam mooie tekstbehandeling! – *Andromache*, regie: Gerardjan Rijnders, Toneelgroep Amsterdam, 1990.

– Zure haverhout! 5 januari 1993. 'Er ligt een grondig gewijzigd script. De teksten zijn wel goeddeels hetzelfde gebleven. Er zijn scènes toegevoegd. De structuur van *Count Your Blessings* van Gerardjan Rijnders is omgegooid. Tien "Hollanders" ontmoeten elkaar in deel één voor de gesloten voorpuil van een hotel. Zij spugen flarden dialoog. Waaruit blijkt dat ze zichzelf belangrijk vinden, of dat ze bang zijn. De teksten gaan daar zelden over, ze gaan er eerder overheen. De gefragmenteerde dialogen van de tien autochtonen worden onderbroken. Door de opkomst van de hotelgengeresse, Madame Count Your Blessings (Viviane de Muynck) en van de zes "vreemden". Die laatste dialoog van dit eerste deel. "Mark Rietman: Die generaties komen bij elkaar, zuipen wodka, worden stomdronken, huilen en voelen zich verbonden. Waarom doen wij dat niet? Linkeke Rijxman: Als jij je dan meteen dood zuip. Mark Rietman: Goed."

Op dat woord (een *wacht* in toneeltermen) stappen de tien acteurs ieder een deur binnen. Daarna klap de wand met deuren open en zien we het grote poppenhuis. De "vreemden", Madame Count Your Blessings en haar zoon zijn daar al. Viviane de Muynck spreekt enkele teksten door de intercom. Het huis rijdt naar voren, tot aan de rand van het podium. Deel twee kan beginnen: de voortzetting van de dialoog van dit eerste deel. "Mark Rietman: Die generaties komen bij elkaar, zuipen wodka, worden stomdronken, huilen en voelen zich verbonden. Waarom doen wij dat niet? Linkeke Rijxman: Als jij je dan meteen dood zuip. Mark Rietman: Goed."

Ik ken geen vieze woorden
Richard: Onderhandelingsstrategie?
Investeringsklimaat?
Afdruiprekje?
Rita: Nee
Zelfs het woord kut
vind ik meer verbitterd
dan vies
Vrouw vind ik een mooi woord
Maar man vind ik mooier
Ken jij verlegen woorden?

Richard: Theezeefje?
Rita: Verlegen
Het woord
lijkt me tamelijk zelfverzekerd
Rimpel
Daar kan ik me een blosje
bij voorstellen
Richard: Klinkt dood als dood?
Rita: Nee
Meer als een belofte
Dof klinkt dood

Dope
Richard: Liefde?
Rita: Als een illusie
Richard: Ik?
Rita: Als een excuus

Alle journalistieke teksten in bovenstaande tekst
werden eerder gepubliceerd in het Nederlandse
weekblad *De Groene Amsterdammer*

Count Your Blessings (1992-93) - Toneelgroep Amsterdam / Serge Ligtenberg

