

Loek Zonneveld

Heerlijk, helder toneelspelen!

KOOS TERPSTRA
EN HET NOORD NEDERLANDS TONEEL

De stad Groningen ligt twee uur treinen van Amsterdam. Een afstand van niks. Voor theatermakers in het westen van Nederland, de zogeheten 'Randstad', vaak toch onoverbrugbaar. Regisseur en schrijver Koos Terpstra heeft zich er sinds de recente eeuwwisseling gevestigd en genesteld. Samen met een troep jonge spelers. En onder het motto: anarchie, energie & amusement.

De derde scène van de tweede akte uit Shakespeares *Othello* speelt in een kroeg en gaat derhalve over zuipen. Jago, de duistere verleider uit de vertelling, voert Cassio, Othello's luitenant, in die scène dronken. Zodat hij over de schreef gaat, rijp wordt voor ontslag, dus kwetsbaar, en derhalve manipuleerbaar in het vileine spel dat Jago aan het spelen is. Voor de dynamiek in de plotlijn van het stuk is de gebeurtenis onmisbaar. Maar de scène lijkt gedateerd, is redelijk flauw geschreven, zit ook vol dronkemansliederen uit Shakespeares dagen. Hij kán op die manier eigenlijk niet. Vonden de toneelspelers van het Noord Nederlands Toneel, toen ze, onder leiding van Koos Terpstra, in het najaar van 2001 *Othello* onder handen namen. Goed, zei Terpstra tegen zijn acteurs, verzin maar iets anders.

Na een middagje onderling dollen kwamen zijn toneelspelers met een opgerekte bierreclame. Dat ging ongeveer als volgt. Cassio (Waldemar Torenstra) is op het achtertoneel, hij heeft wacht. Jago (Ludo Hoogmartens) komt op, biedt hem een blikje bier aan ('Biertje?'), Cassio weigert (met de tekst dat hij niet tegen drank kan), Jago biedt het biertje aan iemand uit het publiek aan. Dit herhaalt zich nog een keer. De derde keer verschijnt Jago met een beugelflesje van een bekend Nederlands merk. Hij loopt naar het voortoneel, waar een microfoon

staat. Daar 'ontkurkt' hij het beugelflesje (de droge 'plop' wordt versterkt), en meteen wordt de melodie gespeeld die iedereen kent uit de reclamespot voor dat beugelflesmerk.

Gekker dan dit kan het niet worden, dacht ik als toeschouwer. Maar dat bleek dus wel degelijk te kunnen. Wat namelijk volgde, was een door vier, vijf acteurs op het voortoneel gezongen medley, een kakofonie lofzangen op allerlei merken gerstennat. En midden in die medley horen we opeens gelal, gebral, geluid van blikjes. De toneelspelersgroep wijkt uiteen: op het achtertoneel wordt Cassio zichtbaar die ondertussen toeterbezopen is geworden. Voor de vechtpartij die volgt hebben de dollende acteurs ondertussen in één moeite door ook een serie hilarische oplossingen gevonden. Het geheel dook integraal in de voorstelling *Othello* op.

Het is één voorbeeld. Ik heb er in de voorbije twee jaar talloze gezien. Allemaal vertalingen van het door Koos Terpstra en zijn linker-én rechterhand, dramaturg en organisator Dennis Molendijk verzonden motto van het Noord Nederlands Toneel nieuwe stijl: *anarchie, energie & amusement*. Wat staat voor: niks is heilig, speelplezier voorop & het publiek moet een leuke avond hebben.

Handlouw bad

Die drieslag speelde eigenlijk al in Terpstra's werk toen ik hem voor het eerst uitgebreid aan het werk zag: seizoen 1991-1992, in de kleinste zaal van Theater Frascati in de Amsterdamse Nes. Theaterondernemer Joost Sternheim (in de zomer van 1992 veel te jong overleden) had Terpstra uitgenodigd om vijf van zijn favorieten in een relatief kort tijdsbestek achter elkaar te laten zien, met een vaste ploeg acteurs. De 'formule' van dit project – dat *Take*

Five heette – was in mijn herinnering: drie weken repeteren, twee weken spelen. Achter elkaar werden getoond: de *Oresteia* van Aischylos, *Macbeth* van Shakespeare, *Peter Pan* van James Matthew Barrie, *Torquato Tasso* van J.W. von Goethe en *Hercules of de stal van Augias* van Friedrich Dürrenmatt. Brutaal, lange neus tegen het begrip 'klassieker', ondertussen zijn favorieten uit het wereldrepertoire met veel respect en liefde benaderend, dit alles met een goede smaakzin voor spelkwaliteiten en grote aandacht voor sterke voorwaarden waaronder toneelmaken een handlouw bad kan zijn, waarin het plezierig toeven is – dat waren de waarmerken van dit avontuurlijke project, waarmee Terpstra de kleinst denkbare toneelruimte met verve overmeesterde.

Niet lang daarna deed hij een sterke gooi naar de grote zaal, door bij Theater van het Oosten Ibsens *Een vijand van het volk* te regisseren, een door het verwijt van moralisme achtervolgd genrestuk over een arts die, tegen de orkaan van 'de overgrote meerderheid' in, een niet populair standpunt verdedigt: een probleem moet je niet verbergen maar aanpakken. In die encenering beet Terpstra zich als een terriër vast in een vraagstuk dat hem sinds die encenering volgens mij nooit meer heeft losgelaten: hoe vertaal je de authentieke, intieme, stille theatertekens van de kleine toneelruimtes naar de uitstraling van de grote podia, hoe voorkom je dat acteurs die sprong – zo u wilt: cultuurshock – louter en alleen kunnen overleven door overdrijven en stemverheffing? Is dat alleen een kwestie van techniek (wat vaak wordt beweerd), of komt er ook psychologie bij kijken: elkaar óp en vooral rondóm die grote podia niet loslaten, niet als acteurs onderling, en niet in de interactie met het publiek. Briljant (en,

opnieuw, brutaal) was in die voorstelling het moment waarop de op zijn standpunt aangeval- len arts (vertolkt door Victor Löw) niét meer wilde meedoen, en letterlijk van het podium verdween, de toeschouwersruimte in. De overige acteurs/personages moesten hem maar weer zien terug te winnen. Wat uiteindelijk altijd lukte, met het destructieve resultaat dat Ibsens partituur voorschreef. Toen Terpstra kort na dit sterke staaltje bravouretheater opnieuw een gooi deed naar Grote Verhalen (middels zijn eigen- zinnige bewerking van klassieke stof in *De Troje Trilogie*), leek hij klaar om een vastere plaats in het Nederlandse theaterlandschap te gaan bekle- den. Dat werd een positie in de artistieke leiding van het Rotterdamse stadsgezelschap RO Theater, naast Peter de Baan.

Wat daar vanaf het midden van de jaren negentig precies is misgegaan, moet nog eens uitgebreid worden beschreven (dat zal overigens niet gebeuren, het Nederlandse theater heeft een slecht ontwikkeld geheugen, dat ook niet wordt bijgehouden). Aan Terpstra's bijdrage heeft het niet, of in ieder geval niet uitsluitend gelegen: hij creëerde opnieuw een aantal dwarse en deels verrassende verspijkingen van klassieke tek- sten (Schillers *Don Carlos* en Shakespeares *Coriolanus*), en hij verrijkte het Nederlandse repertoire met een meesterlijk, maar in die dagen zwaar onderschat stuk: *Het neerstorten van de Hindenburg en wat er daarna gebeurde*. Ergens in de logge machine, de massieve bureaucratie én de dictatuur van de langeter- mijnplanning (klaarblijkelijk de vaste gebreken van een groot stadsgezelschap) is Koos Terpstra verdwaald en heeft hij zijn biezen moeten pak- ken (evenals codirecteur De Baan trouwens).

Na zo'n debacle ben je in het Nederlands theaterbestel in de regel een tijdje persona non grata, dakloos zwerver en melaats. De eerste die Terpstra in die weinig benijdenswaardige positie benaderde voor een regie was Evert de Jager, toenmalig directeur van het Noord Nederlands Toneel (NNT) in Groningen. Toen die vlak voor de recente eeuwwisseling het hoge Noorden ver- ruilde voor het Haagse Nationale Toneel, was Koos Terpstra de eerste (en volgens mij de enige) die in aanmerking kwam om hem daar op te volgen. Hij nam zijn ondertussen vaste dramaturg Dennis Molendijk mee en besloot, samen met hem, zowel de artistieke als de zake- lijke leiding ter hand te nemen. Wat niet alleen een aantal beslissende treden scheelt in de nood- lottige trap van interne gezelschapsbureaucratie, maar ook de gelegenheid schiep om de bijl te zetten aan de wortel van vastgeroeste theater-

planningen. Hij overreedde een aantal van zijn 'vaste' acteurs (o.a. Rogier in 't Hout, Veerle Van Overloop, Frank Lammers) mee te gaan naar Groningen, en deed hetzelfde met een stel net afgestudeerde 'jonge honden' (o.a. Wolter Muller, Waldemar Torenstra, Lotje van Lunteren, Martijn de Rijk), naast de jonge Vlaamse routinier Ludo Hoogmartens. Ook op het gebied van de vormgeving haalde hij relatief nieuw en onbekend talent binnen, w.o. Nelly Blessinga en Maya Schröder.

Krachtlijnen

Groningen bezit, voor een provinciestad van haar overzichtelijke omvang, een opvallend rijke culturele infrastructuur. Naast het NNT is er een succesvol dansgezelschap (onder leiding van de van oorsprong Israëliëse choreograaf Itzik Galili), een klein maar effectvol opererend jeugdtheatergezelschap (De Citadel, onder lei- ding van Rob Bakker), een theatervooropleiding die recentelijk is omgebouwd tot gezelschap van jonge dilettanten – lees: echte liefhebbers (De Noordelingen, onder leiding van acteur Richard Gonlag), een zeer actief vlakkevloertheater (Grand Theatre, twee zalen), een schouwburg (twee zalen) waar de directie een middle-of-the- road-programmering lijkt te vermijden, een actief en geïnvolveerd theaterpubliek, deels van- uit de Groningse universiteit, waar trouwens ook een van de meer interessante studies Theaterwetenschappen van Nederland is geves- tigd (kopstudie), waar men de ambitie koestert zich actief met het Groningse culturele klimaat in te laten. Na de – qua repertoireopbouw – wat bleke en soms voorspelbare jaren onder Evert de Jager, leek het Noord Nederlands Toneel binnen deze culturele infrastructuur toe aan een perio- de waarin op de thuisbasis, het toneelhuis De Machinefabriek (met een eigen vlakkevloerzaal) de ruimtes even flink mochten doortochten.

Koos Terpstra is (als schrijver én als regis- seur) primair een verhalenverteller, stilistisch voorzien van een grote dosis humor en relative- ringsvermogen, thematisch met een goede neus voor (inter)menselijke dilemma's (hoe reageren mensen onder grote druk). Mentaal is hij een nuchter idealist, schatplichtig aan het credo van de Amerikaanse theatermaker Peter Sellars, waarin wordt gesteld dat kunst 'een gedemilita- riseerde zone' kan zijn, een bevrijd gebied, waar ruimte is voor rouw, troost, emotie – zulk over- rigens niet op het niveau van de tearjerker, wél je hersens erbij blijven gebruiken. Dit laatste niet slechts als een aanrader richting het publiek, maar ook voor de toneelspelers. Als regisseur is

Terpstra namelijk iemand die tijdens repetities wel een toon zet, maar niet iemand die het speelveld afkaderd en al helemaal niet een dwin- gend spelregisseur die zijn acteurs beperkingen oplegt – of het moet de 'beperking' zijn niet in toneeltonen, routine of andere varianten van acteursluiheid te vervallen. Op de repetitievloer is hij een levendig zoeker, die zijn toneelspelers uitdaagt hetzelfde te doen, als het even kan met net zoveel energie als die hij zelf in zijn theater investeert. Een van zijn grote inspiratiebronnen moet wel Bertolt Brecht zijn (in zijn dagen als freelance regisseur maakte Terpstra een heerlijk opgefriste *Goede mens van Sezuan*), maar dan wel volgens het adagium van Heiner Müller: '*Brecht spielen ohne ihm zu kritisieren, ist Verrat*'. De *anarchie* uit het motto van het NNT zal Brecht absoluut niet hebben aangesproken (hij was het tweede deel van zijn loopbaan voortdu- rend bezig zijn anarchistische jeugdwerken ófwel te verbouwen, ófwel te ontkennen), *amu- sement wél* – het is immers de bijna letterlijke vertaling van Brechts sleutelbegrip *Vergnüen*, en de *energie* in het NNT-motto zit in het punt waar Terpstra en zijn mensen consequent dóór- zetten waar Brecht (deels onder dwang van de DDR-autoriteiten, deels omdat hij geen tijd van leven meer had) moest stoppen: continu schake- len tussen de bloedige ernst waarmee Grote Verhalen worden verteld; de relativerende knip- oog waaruit spreekt: jongens, het is maar een kunstje; na afloop een heftige aandrang 'het' er nog eens over te hebben. Ook dié driehoek maakt van het Noord Nederlands Toneel op dit moment een van de meest levende en levendige toneelhuizen die we in het Nederlandse theater- landschap bezitten.

Twee seizoenen Noord Nederlands Toneel onder leiding van Koos Terpstra overziend, lij- ken drie krachtlijnen beslissend voor de dyna- miek van het repertoire, het ensemble en de relatie met het publiek. Allereerst werden in de voorbije twee seizoenen gekende (en minder voor de hand liggende) *klassieke teksten* en *nieuw werk* gespeeld, in een vaak onverwachte setting en in een meestal zeer verrassende bezet- ting. Voorbeelden daarvan waren Becketts *Wachten op Godot* en Shakespeares *Othello* (beide in de regie van Terpstra), Brechts *Drie- stuiversopera* (regie: Matthijs Rümke) en *Arturo Ui* (in de regie van twee jonge Duitse regisseurs, André Studt en Marc Becker), naast twee nieu- we teksten van Terpstra in diens eigen regie: *Mijn Elektra* en *Lenny*. De tweede krachtlijn is een onafzienbare reeks kleine projecten, waartoe eigen initiatieven behoren van de acteurs, maar



De Driestuiversopera MATTHIJS RÜMKE/NNT FOTO KAREL ZWANENVELD

ook plannen van jonge schrijvers en regisseurs. De derde krachtlijn is een permanent geactiveerde belangstelling voor nieuwkomers onder de potentiële theatertalenten, zulks uitgewerkt middels een vrij permanente samenwerking met Nederlandse theateropleidingen, met name de toneelschool in Maastricht en de regieopleiding in Amsterdam – al twee keer heeft een klas aspirant-acteurs uit Maastricht een project uitgevoerd in het Groningse, studenten van de Amsterdamse regieopleiding zijn regelmatig als assistenten en uitvoerders van work-in-progress in de NNT-repetitielokalalen te vinden. Al het werk wordt gerepeteerd, gemonteerd en vaak ook (in serie) uitgeprobeerd in de theaterzaal van De Machinefabriek. Slagzin: als een voorstelling werkt houdt ze repertoire, gaat op ze reis, en maakt ze eventueel de sprong naar de grote zaal.

De verrassende bezetting van Terpstra's openingsenscenering bij het NNT (Becketts *Wachten op Godot*, 2000) bestond uit vertegenwoordigers van een sector in de podiumkunst waar hij veel affiniteit mee heeft en die hij in hun voorstellingen ook vaak heeft geregisseerd: cabaretiers en (solo)performers waar de Nederlandse taal het curieuze woord 'klein-

kunstenaars' voor heeft uitgevonden. De 'jongens' van de groep Niet Uit Het Raam (NUHR) speelden, nee toonden in *Wachten op Godot* de zwervers Vladimir en Estragon – die elkaar in het stuk constant aanspreken als Didi en Gogo. Viggo Waas was de sombermans Gogo, Peter Heerschop de eeuwig opgewekte Didi. Ze kachelden als gekken door de tekst, het leek wel of Becketts oneliners ze ter plekke invielen, ze oogstten het ene na het andere lachsalvo met teksten als 'Zo is de mens nou. Hij wordt kwaad op zijn schoen terwijl zijn voet de schuldlige is' of: 'Een van de twee boosdoeners werd gered. Dat is een behoorlijk percentage.' De knetterende opkomst van Pozzo (mensentemmer, gespeeld door Justus van Oel) en zijn kermisattractie Lucy (Hans Riemens) beloofde een clownsact die niet kwam: de passanten deelden in de troosteloze poëzie van de wachtenden-opniks die de tijd doden met niks. De beide aktes van het stuk werden afgesloten met de opkomst van een jongen, de boodschapper van steeds dezelfde boodschap (Godot komt vandaag niet, misschien morgen), uitgesproken met de verbazing van de acteur die het verkeerde stuk is binnengestapt en zich nu ergens uit probeert te redden. Ik heb nog nooit zo'n losse, indringende, ontroerende en hilarische *Wachten op Godot*

gezien. De voorstelling smaakte duidelijk naar meer (ze is in het voorbije seizoen in reprise genomen en heeft een bescheiden tournee achter de rug). En dat 'meer' werd de bezetting van Brechts *Driestuiversopera* (een repertoire-erfenis van Terpstra's voorganger, niet door hem maar door de theatrale omnivoor Matthijs Rümke geregisseerd) met maar liefst twee cabaretgroepen (NHUR naast De Groep, met topspelers als Han Römer en Titus Tiel Groenestege) en enkele geweldige solisten, zoals Carice van Houten en Margôt Ros. Deze tegelijk grimmige en feestelijke voorstelling werd een enorm publiekssucces, een feit dat door de galblazers en piskijkers onder het Nederlands theaterjournaille overigens vrij cynisch werd verklaard uit het feit dat Nederland nu eenmaal een 'cabaretnatie' is: de zogeheten 'kleinkunst' is de meest populaire vorm van polderlandse podiumkunsten. Tja. Over de curieuze wijze waarop de Nederlandse theaterpers soms reageert op de verrichtingen van Terpstra en de zijnen, zodadelijk meer.

Cabaretiers

Een van de openingszinnen van Terpstra's *Elektra*-bewerking *Mijn Elektra* (vorig seizoen in zijn eigen regie op het repertoire in de grote zaal) luidde: 'Daders zijn bereid heel wat meer

energie en tijd van hun leven op te offeren aan het verklaren en goedpraten van een moreel verwerpelijke daad, dan de energie te gebruiken die het kost om het *niet* te doen.' En meteen daarop: 'Maar wat zeg ik. Ik ben maar een meisje.' Het meisje speelde Koor en heette Carice van Houten, overigens een 'shooting star' uit de Nederlandse film en musical. In die openingsszinnen representeerde Carice van Houtens Koor de nuchterheid die Koos Terpstra opzocht met deze vraag zonder vraagteken: kun je opnieuw nadenken over wat je zeker denkt te weten? De klassieke stof waaruit de vertelling rondom Elektra is opgebouwd, handelt over het wankele denken dat voorafgaat aan iets ongehoord definitiefs, in dit geval een moedermoord. Elektra's vader offerde haar jongere zusje voor de oorlog, Elektra's moeder doodde haar vader daarom toen die oorlog eenmaal voorbij was, en nu komt Elektra's broertje dié moord weer wreken. De beroemdste Griekse tragedie over Elektra is van Sophocles en die houdt tot op driekwart van de tekst één spanning vast: Elektra weet niet dat Orestes is teruggekeerd. Koos Terpstra laat Orestes zichzelf al na acht pagina's tekst aan zijn zus Elektra bekend maken. Hier is het moeder Klytemnestra die onwetend wordt gehouden over de komst van haar doodgewaande zoon – een tactische meesterzet van Orestes' opvoeder. De thrillersuspense die Terpstra zodoende bereikte is fraai, omdat *beide* kinderen klem worden gezet door de moeder, terwijl zij denkt dat ze de zoveelste ruzie met Elektra staat te maken. Orestes moet meeluisteren naar zijn moeder, hij raakt daar behoorlijk van in de war. Om dié klem van verwarring was het auteur en regisseur Terpstra klaarblijkelijk te doen: de afloop staat vast (de moedermoord zal hoe dan ook gepleegd worden), wij zijn getuigen van de argumenten en tegenargumenten die vooraf gaan aan het moorden. Meer nog dan bij Sophocles werden we gedwongen mee te denken, verbijsterd te wikken en te wegen wie gelijk heeft, terwijl niemand gelijk heeft – het is daar in Argos hoe dan ook een zootje, omdat de kwadratuur van het moorden al wet lijkt te zijn geworden. En precies dát is het probleem.

Terpstra is verbeten in zijn woede over de wortels van dat probleem (mensen zijn niet in staat om hun vastgeroeste meningen aan kant te gooien). Hij regisseerde Sophocles' origineel (met Loes Luca als Elektra en Pleuni Touw als Klytemnestra) in Rotterdam, tijdens een van de talloze dieptepunten in de Bosnische burgeroorlog. Zijn eigen *Mijn Elektra* schreef hij tijdens de

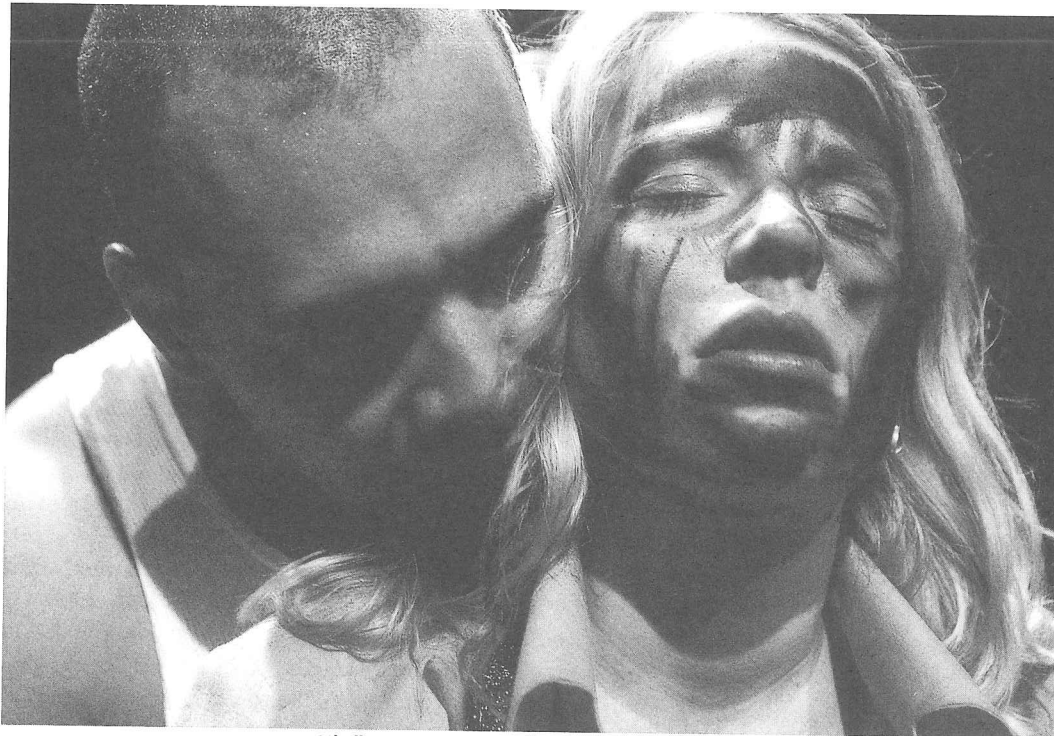
Kosovo-oorlog. De klassieke stof haalde hij door zijn eigen molen, niet alleen om te laten zien dat die stof nog niet zulk slecht toneel oplevert, maar ook om er de draai van zijn generatie aan te geven. De centrale personages van *Mijn Elektra* en de vertolkers in Terpstra's voorstelling zijn de mentaal doodmoe geranselde mensenkinderen aan wie tussen de speeltuin van hun jeugd en de bloedige familieoorlogen uit hun puberteit weinig adem, weinig speelruimte werd gelaten. 'Voor de beelden van de gruwelijkheid heb ik niet ver hoeven zoeken. We weten wat er gebeurt in de wereld.' Zei het Koor. Mochten we het niet willen weten, dan kregen we het in *Mijn Elektra* meedogenloos ingemasseerd. Ook en juist door Klytemnestra, die een moordenares mag zijn, maar die op het graf van haar koninklijke slachtoffer wel op het scherpst van de snede bleef argumenteren, ook toen haar dochter haar een monster noemde. Klytemnestra: 'Lieve schat, wat ik ook ben, het verdriet heeft me zo gemaakt. Waarom geef je me niet wat mededogen. Dat is toch wat een mens menselijk maakt.' De actrice Camilla Siegertsz liet prachtig zien dat Klytemnestra probeert uit alle macht haar kinderen te bereiken, en ook dat ze daarvoor al te ver heen is, door dat verdorpe bloed aan haar handen, dat uiteindelijk ook haar eigen keus niet was. Wij keken radeloos toe, naar het verhaal dat voor de duizendste keer werd verteld en dat – omdat het al evenzoveel keer bestaat – ook en juist door deze jonge mensen moest worden verteld. Zo werd *Mijn Elektra* ónze Elektra.

Het vernuftige van Terpstra's voorstellingen is niet zelden dat de ogenschijnlijke luchtigheid van de gekozen stijlmiddelen voluit de ruimte laat voor de tragische aspecten van de handeling, voor de tragedie die zich voor onze verbijsterde ogen ontrolt. Een fraai voorbeeld van die mengeling van luchtigheid en ingedaalde ernst waren de vrouwen in Terpstra's (eerder gememoreerde) versie van *Othello*, met name Emilia (echtgenote van de manipulator Jago), en Desdemona, de grote liefde van de titelheld. De Desdemona van Ricky Koole was hier niet, of in ieder geval niet uitsluitend, de in een kazerne verdwaalde, wereldvreemde rijkeldochter. Koole speelde voornamelijk een nuchtere vrouw, die zichzelf toestaat niet alleen te schrikken van Othello's vulkanische jaloezie-aanvalen, maar die er ook onbesuisd razend over kan worden. Toen de Moor, de onoplettende domme neger in deze *Othello* (gespeeld door de stand-up-comedian Eric van Sauers), aanhoudend om zijn beruchte zakdoekje bleef zeuren, diende Koole's Desdemona hem schaamteloos van

repliek: zo verbijsterd als ze mag zijn, ze laat zich niet zomaar om een snotlap wegsturen. Een pakje papieren zakdoekjes kan-ie krijgen! Jago's vrouw Emilia was in deze voorstelling dubbel bezet. Lotje van Lunteren en Kristen Denkers speelden afwisselend deze mooie partij (én de hoer Bianca). Ik heb de voorstelling meerdere keren gezien, en dus ook de twee Emilia-vertolkingen. Er is iets bijzonders met dit personage. Ze *ziét* veel, maar ze combineert de feiten niet en ze probeert ondertussen haar slechte huwelijk met Jago te redden. Tegen het eind van het stuk, *Akte IV, scène 3*, hebben meesteres Desdemona en haar kamermeisje Emilia, in feite goede vriendinnen, een van naderend onheil zwangere scène samen. Desdemona zingt in die scène haar beroemde, door Verdi's operaversie van het stuk onsterfelijk gemaakte 'wilgenlied' (hier een liefdeslied van Jacques Brel). En Emilia houdt de tegen beter weten in nog altijd hopeloos op Othello verliefde Desdemona een nuchtere, harde, realistische spiegel voor ('Wij kunnen zacht zijn, maar ook wraakzuchtig.'). Allebei de Emilia's in deze *Othello* speelden die scène met hun eigen middelen en zowel Lotje van Lunteren als ook Kristen Denkers maakten er, samen met de Desdemona van Ricky Koole, een wereldscène van, een onopgesmukt, universeel beeld van de wurgende houtgreep waarin vrouwen gevangen kunnen zitten.

Waaghalzerij

Ten onder gaan aan je eigen succes is binnen het Noord Nederlands Toneel (net als overal elders) een ingecalculeerd risico, waarop het antwoord aldaar luidt: waaghalzerij, het risico juist opzoeken. Dat was zeker aan de hand toen Terpstra in het afgelopen seizoen twee jonge Duitse regisseurs uit Erlangen, André Studt en Marc Becker, uitnodigde om een stuk naar eigen keuze in Groningen te komen registreren. Ze kozen voor Brechts Hitler-pastiche *De weerstaanbare opkomst van Arturo Ui*, een gangstersvaudeville, leerstuk ook over de mechanismen van onweerstaanbare machthonger. De jonge Duitsers moesten op de een of andere manier (minstens in hun theatrale dromen, dan wel hun nachtmerries) achtervolgd zijn door Heiner Müllers meesterlijke greep op deze, vaak voor achterhaald of onspeelbaar gehouden tekst, een voorstelling uit 1995, die bij het Berliner Ensemble nog altijd repertoire houdt: inktzwart en zeer Duits, dus niet verplaatsbaar naar de Nederlandse situatie (kopiëren was voor hen sowieso geen optie). Bovendien kregen Studt en Becker te maken met de zeer eigen-



Othello KOOS TERPSTRA/NNT FOTO KAREL ZWANENVELD

zinnige actegroep van het NNT, die – kersvers uit het repetitieproces van *Othello* gekomen – grote vrijheid en eigen inbreng claimden, wat weer zeer on-Duits is. Het repetitieproces verliep allesbehalve gemakkelijk en doorliep meerdere crises. Het tekent het klimaat van dit Noord-Nederlands ensemble dat men zich door die crises niet liet omverblazen, als bezetenen vocht om een voorstelling te bewerkstelligen die stond als een huis, ook toen dat huis regelmatig bleek te wankelen en de rafels nog aan de gordijnen hingen. De gangster Ui (Wolter Muller), in deze encenering opvallend bescheiden gespeeld als een verlegen loser, werd hier achtervolgd door een door Brecht niet bedachte pendant, de in een rolstoel rondgereden, dementende en kwijlende, hoogbejaarde Hitler, ontleend aan George Steiners novelle *The portage to San Christobal from A.H.* Deze door Frank Lammers gespeelde figuur, grossierde vooral in angstaanjagend foute teksten en shockerend verkeerde grappen, plaatste daarmee het stuk in een zowel historisch als actueel helder kader. Het getuigt van moed en doorzettingsvermogen dat ook deze risicovolle voorstelling, na een serie van zes weken in het eigen theaterhuis, volgend seizoen langs de grote zalen gaat reizen.

In de categorie waagstukken hoorde het afgelopen seizoen ook de voorstelling *Lenny*. Koos Terpstra wilde al langer ‘iets’ doen met Lenny Bruce. Geen romantisch heiligenleven, zoals in de film *Lenny* (regie: Bob Fosse, titelrol: Dustin Hoffman, gemaakt 1974, acht jaar na de vroege dood van de Amerikaanse *godfather* van de *stand-up-comedy*). Toen Terpstra in het najaar van 2001 aan *Lenny* begon te schrijven wist hij een paar dingen zeker. De titelrol zou afwisselend gespeeld worden door Raoul Heertje (stand-up-comedian, oprichter van een comedy-club in Amsterdam, medewerker aan het satirische televisieprogramma *Dit was het nieuws*, waarvan Terpstra de eindredactie voert) en Hans Sibbel, de razende helft van het performersduo Lebbis&Jansen, waarvan Terpstra al jaren de vaste regisseur is. Allebei geen acteurs dus. Al schrijvend had hij vervolgens zijn ensemble van jonge honden voor ogen. Het script waarmee hij begin januari 2002 begon te repeteren leek een scenario voor een work-in-progress, de partituur voor een Onvoltooid Theateravond. De tekst bevat namelijk een aantal ‘witte vlekken’, die (gedeeltelijk) per avond ingevuld worden door de standuppers en de acteurs. Om de potentiële kloof tussen die

komedianten en de toneelspelers te verkleinen (en de aandacht van het publiek gevangen te houden), introduceerde Terpstra in het script twee bemiddelende rollen: een journalist/verteller, die het verhaal als documentaire bij elkaar houdt, en de manager/agent van Lenny, die letterlijk overal tussendoor manoeuvreert. Die constructie is niet zomaar slim (zo u wilt: handig), ze brak de onderneming van meet af aan open, opdat er twee uur lang gebalanceerd kon worden tussen een theaterdocumentaire over leven en werk van Lenny Bruce, én een vertelling over de grenzen aan de vrijheid van meningsuiting, de risico's van eerlijkheid op een podium, kwesties waar het Terpstra volgens mij wezenlijk om te doen was. De manager van Lenny (een prachtról van Rogier in 't Hout) is de feitelijke motor van het conflict dat rondom Lenny ontstaat (Lenny gaat namelijk permanent te ver, verkennt althans de grenzen van *stand-up-comedy*). De manager werd in de voorstelling een Mephisto voor Lenny's wankelmoedige Faust. Hij jaagt hem op tot steeds grotere originaliteit, is ondertussen de perfide verpersoonlijking van het marktdenken (dollartekens in zijn ogen vanwege de bezoekerscijfers), en op het moment dat Lenny de ultieme consequenties zoekt

van zijn authenticiteit, laat de manager hem keihard vallen. Via de tweede 'intermediaire' rol, de journalist/verteller (gespeeld door Waldemar Torenstra) doet Terpstra een goeie gooi naar het spel met de tijd. 'We leven in 1959. Wat gebeurde er allemaal in 1959?' De mitrailleurde antwoorden die de verteller in de openingsscène op deze vraag geeft, sloegen in meerderheid helemaal niet op het jaartal 1959 - ook een publiek zónder encyclopedische kennis had dat snel in de gaten. En dat stelde Terpstra en zijn spelers weer in staat om de eerste helft van de jaren zestig (de hoogtijjaren van Lenny Bruce) en 2002 schaamteloos in elkaar te schuiven. De Lenny-vertolkers Raoul Heertje en Hans Sibbel werden in eerste instantie geïntroduceerd als *zichzelf*, pas toen dat was gebeurd kropen ze in de huid van Lenny Bruce, maar ze deden dat met grappen en verhalen waarvoor het materiaal direct uit de actualiteit werd ontleend. *Lenny* swingde door de tijd. En vertoonde de mateloze ambitie om iedere avond opnieuw de spanning van het moment op te zoeken.

Met een acteuroep vol opgefokte ego's zou een dergelijke ambitie evenveel kans maken als een vegetariër in een slachthuis. Maar hier telde men de zegeningen van een heus ensemble, waarbinnen men overigens bepaald niet lief voor elkaar is, elkaar permanent uitdaagt. Acteurs en stand-uppers waren binnen *Lenny* aan elkaar gewaagd. Wolter Muller, Lotje van Lunteren, Martijn de Rijk en Ludo Hoogmartens speelden collega's van Lenny die het vak nog onder de knie moeten krijgen. Ze bleven ondertussen ook 'gewoon' acteur. Dat leverde bijzonder fraaie confrontaties op. Zoals de scène waarin de toneelspelers aan de *comedian* uitleggen hoe emotie op een podium kan werken en met welke simpele middelen je die emotie kunt organiseren. De *comedian* was van zijn kant niet te beroerd om aan de acteurs te vertellen wat de basale spelregels zijn van de stand-up: het moet kloppen bij wie jij bent, je moet je meten met de wereld, het gaat niet om de ultieme grap maar het moet wel grappig zijn, er is een reeks afspraken met het publiek. Terpstra heeft aan dat wankle evenwicht tussen ogenschijnlijk als dag en nacht verschillende podiumgenres in zijn script en in zijn regie een belangwekkend element toegevoegd - misschien is het er zelfs onbewust ingeslopen. Al bij eerste lezing van het script van Lenny meende ik te voelen dat er méér op het spel moet hebben gestaan dan een eerbetoon aan Lenny Bruce en de hommage aan een theateraal genre waar Terpstra zijn hart al jarenlang aan heeft verpand. Script en voorstelling verto-

nen onmiskenbaar autobiografische trekken. Terpstra weet uit ervaring (onder meer door zijn avontuur in Rotterdam), dat het kortlopende bondgenootschap dat toneelmaken altijd is, gekenmerkt kan worden door een bloedspoor van verraad en lafheid. En Terpstra kent als geen ander het moorddadige verwijt van moralisme, terwijl je eigenlijk 'alleen maar' dolgraag iets over je eigen tijd kwijt wilt. Verraad en moralisme, laten dat nu precies twee dingen zijn die Lenny Bruce striemend moeten hebben getroffen en waaraan hij uiteindelijk ten onder is gegaan. Terpstra bezweert die krachten als het ware, juist door ze aan de orde te stellen. Anders gezegd: dat hij deze twee aspecten niet uit de weg is gegaan, maakte van *Lenny* ook een persoonlijke, integere voorstelling over de pijn van toneelmaken.

Tot slot: Terpstra en zijn mensen weten als geen ander dat het publiek keer op keer opnieuw oververd moet worden - je bent zo goed als je laatste voorstelling, de volgende moet beter of verrassender, anders lopen de toeschouwers weg. Een adequate 'begeleiding' in de dagbladrecensies wil daarbij nog wel eens helpen - ook al is ze voor de publiekstoeloopt zelden beslissend, soms zelfs te verwaarlozen. Wat dat betreft wordt het werk van het Noord Nederlands Toneel volgens mij niet op waarde geschat. Laat ik een mild maar saillant voorbeeld citeren. De prijs voor de mooiste openingszin van een toneelrecensie ging het afgelopen seizoen naar Kester Freriks (NRC Handelsblad, een Nederlandse, liberale middagkrant), in reactie op de Groningse *Othello*. Die zin ging als volgt: 'Cabaret en tragedie verhouden zich tot elkaar als Kermis op de Amsterdamse Dam en de Dodenherdenking op diezelfde plek.' Volgens Freriks (en een aantal Nederlandse dagbladcollega's) was Terpstra's visie op Shakespeares tekst namelijk *twee* voorstellingen tegelijkertijd: malle fratsen naast groots drama. Freriks schreef: 'Soms gedraagt de cast zich als een onbezonnen schoolklas in een blokhuut op de heide, een andere keer weten de spelers op een intense en integere manier de tragedie tot leven te wekken.' Dat klopt, is allemaal waar, maar de subtekst van Freriks is *dat het niet mag*, niet kan, niet gepast is. En daar struikelt de redenering over zijn eigen benen. De Dam in Amsterdam is dé Dam in Amsterdam omdat we er op 4 mei kransen neerleggen en twee minuten zwijgen en er (bij wijze van spreken) op 5 mei ongestoord in de botsautootjes stappen. Shakespeare schreef groots drama én botsautootjes, voor een breed publiek (vergelijk-

baar met de bioscoopbezoeker van nu). Hoé hij die zeer uiteenlopende smaakpapillen precies bediende, daar weten we weinig meer van, maar dát hij ze effectief bediende, dat weten we wel - de mensen bleven immers komen. Precies daar ligt de uitdaging voor iedere theatermaker die zich vandaag de dag van Shakespeares (*mutatis mutandis*: Sophocles', Brechts) teksten wil bedienen om een breed publiek te plezieren, te *teasen* en uit te dagen. ●

OTHELLO

TEKST: William Shakespeare

VERTALING: Bert Voeten

REGIE: Koos Terpstra

DECOR: Nelly Blessinga

KOSTUUMS: Roos van Geffen

LICHT: Robert Vonkeman

MET (o.a.) Eric van Sauers als Othello, Ludo Hoogmartens als Jago en Ricky Koole als Desdemona.

HERNEMING VAN 17 OKTOBER T/M 30 DECEMBER 2002, ONDER MEER IN ANTWERPEN (HET TONEELHUIS), MAASTRICHT, BREDA EN EINDHOVEN.

ARTURO UI

TEKST: Bertolt Brecht

VERTALING: Jan van den Berg

REGIE: Marc Becker en André Studt

KOSTUUMS: Maya Schröder

DECOR: Madeleine Hümer

LICHT: Robert Vonkeman

MET o.a. Jochum ten Haaf, Ludo Hoogmartens, Rogier in 't Hout, Frank Lammers, Lotje van Lunteren, Wolter Muller, Martijn de Rijk, Maarten Smit, Waldemar Torenstra.

HERNEMING VAN 24 JANUARI T/M 13 APRIL 2003, ONDER MEER IN MAASTRICHT, EINDHOVEN EN BREDA.

ONDER VROUWEN (VIJF KWARTIER ONGEDWONGEN SEKS)

ACTEURSPROJECT VAN Bodil de la Parra, Wimie Wilhelm en Margôt Ros

DE VOORSTELLING REIST LANGS EEN CIRCUIT VAN KLEINE ZALEN TUSSEN 18 FEBRUARI EN 13 APRIL 2003.

NOORD NEDERLANDS TONEEL,
BLOEMSTRAAT 38, 9712 LE GRONINGEN,
POSTBUS 7090, 9701 JB GRONINGEN,
TEL. 00-31-50-3113399/3113388,
WWW.NNT.NL, INFO@NNT.NL.