

Dat soort gesprekken dus. Mooi hoor. Vroeger, toen mensen niet konden schrijven, moest je luisteren en onthouden. Dat is daar een overblijfsel van.

**Hoe ga je om met het feit dat je veertig, vijftig jaar lang intensief zit te lezen en te herlezen? Word je daar niet stapel van?**

Je probeert daar mee om te gaan door zo veel mogelijk te vergeten. Dat is belangrijk om het te kunnen blijven doen. Het is een ander soort vergeten dan het kwijt zijn. Ze zeggen dat je niks vergeet, maar dat moet ik nog merken. *(lacht)*

Als je romans leest, moet je heel goed opletten om er bij te blijven. Bij toneelstukken is het net goed als je er bij wegdroomt, want het grootste gedeelte staat tussen de regels. Het zijn de pauzes die het maken.

**Door de komst van televisie is het toneel erg veranderd.**

En ook door film. Toen we komedies wilden spelen, zijn we in films gaan kijken hoe men dat in het algemeen doet. De Engelsen doen dat erg mooi. Van Frans toneel begrijp ik nooit wat. Dat komt door de sterke nadruk op het understatement, denk ik.

Hier bij ons werden komedies heel erg langzaam gespeeld. In Amerikaanse films zag ik dat ze dat heel snel doen. Wij zijn dat vervolgens ook gaan proberen, en het kan. Het is niet zo dat het Engels als taal daar geschikter voor is dan het Nederlands.

Film en televisie hebben mogelijkheden die het toneel niet heeft. Wat echt jaloers maakt bij film is dat je zo makkelijk de volgorde kunt omdraaien. Moderne dramaturgen zijn sterk door film beïnvloed. Beckett zit vol met filmfragmenten.

**Als toneelmakers heel slim zijn, heb je eens gezegd, dan pakken ze ook de geest van de tijd mee. Ben je daar bewust mee bezig?**

Neen. Je bent geen echte toneelspeler als je niet in je eigen tijd staat. Als voorbeeld stel ik me altijd de grote Nestroy uit de negentiende eeuw voor. Hij deed zowel toneel als opera, schreef stukken. Niets was origineel, het waren altijd bewerkingen, maar ze stonden in hun tijd. Hij probeerde altijd zo inzichtbaar

mogelijk die tijd aan de orde te stellen, en vaak zo dat de censuur dat niet zag.

Daarom is toneel zo interessant. Het is ooit een keer begonnen en het gaat maar door. Het maakt ook helemaal niet uit waar je je materiaal vandaan haalt; of het tweeduizend jaar oud is, of tweehonderd, of het komt uit de krant van gisteren. Daardoor kun je in toneel ook vrijwel nooit spreken van plagiaat, want alles heeft met elkaar te maken.

Als je je als toneelspeler een beetje bewust blijft van wat er in de maatschappij om je heen gebeurt, dan kom je volgens mij altijd bij de juiste stukken uit. Dat is toch veel interessanter dan wanneer de repertoirekeuze alleen maar in een dramaturgenbureau of bij de regisseur tot stand komt. Dat is eigenlijk toch een ontwikkeling waarvan ik denk: is dat nou zinvol?

Een grote vanzelfsprekendheid is voor mij dat je persoonlijkheden hebt. Dat zijn toneelspelers die heel veel invloed hebben op de vorm van het te spelen stuk. Zoiets interesseert mij.

Het product an sich interesseert ons helemaal niet, wel als statement dat in de tijd wordt geplaatst en dat je dan op een gegeven moment *voorstelling* noemt.

**Oude stukken worden door theatermakers vaak geactualiseerd, precies opdat ze in hun tijd zouden staan.**

Ik ben niet tegen actualiseren, ik vind alleen niet dat je het er op moet plakken. Een toneelspeler is als een diplomaat, die laat ook nooit het achterste van zijn tong zien. Hij laat nooit zien dat hij iets heeft bereikt, het liefst heeft hij dat zijn werk onzichtbaar is. 'Dat was het! Ik weet wat ze bedoelen.' Het opplakken van een politieke bedoeling is meestal contraproductief, of is wat je vroeger noemde: activerend toneel. Kijk naar Brecht: hij liet zijn stukken in Chicago spelen, en niet in Berlijn waar hij woonde. En *Les justes* van Camus is eigenlijk een abstract stuk.

**Je was bij Discordia altijd al bezig met vormgeving. De laatste jaren heb je als scenograaf vaak met Anne Teresa De Keersmaeker gewerkt. Hoe is het om voor een ander gezelschap en op een andere schaal te werken?**

Niet zo erg anders. Ik doe het ook niet op een andere manier. Ik maak nooit vooraf maquettes, maar wacht altijd tot er een aanleiding is om iets te doen. Anne Teresa is een sterke persoonlijkheid die zich sterk maakt voor bepaalde ideeën die ik dan uitprobeer, of ik verwerp ze om er iets anders voor in de plaats te stellen. Het is een constante dialoog. Als ik niet een direct contact met een regisseur en spelersgroep zou hebben, dan zou ik het niet doen. Want ik kan niet vooraf een concept maken dat dan op het stuk wordt geplakt.

Daarbij wil ik graag benadrukken dat ik het werk van Anne Teresa uitermate belangrijk vind en dat vooral dát mij motiveert om met haar aan iets te werken. Vriendschap en verwantschap spelen daarin zeker ook een belangrijke rol.

Anne Teresa zelf gaat altijd wel uit van een patroon, en daarvan wordt niet zo heel erg afgeweken. Dus die beperking is er wel, en ik aanvaard ze.

Eigenlijk ben ik toch vooral met licht bezig. Soms ga je met de beweging mee, dan weer werk je contra. Nu eens werk je om de beweging heen, dan weer ervoor. Je kunt ritmeren en antiritmeren. Ik heb de neiging om scherp af te zetten.

De grotere schaal ervaar ik niet als een moeilijkheid. Rosas is een erg moderne structuur en absoluut niet vergelijkbaar met bijvoorbeeld de opera. Er is een grote binding met de zaak en mensen werken er in wisselende functies. Het is dus niet zo anders als hoe wij het doen bij Discordia.

De parameters zijn natuurlijk wel verschillend. In plaats van tekst is er muziek en beweging. Ik denk soms: wat zou ik doen als ik het voor het toneel zou maken? En hoe zal ik het nu doen?

Ik ga regelmatig als ik een voorstelling heb gezien het toneel op om te zien hoe het licht hangt. Ik word wel gezien als specialist van het lege toneel. ☺