

"Elke keer opnieuw de sleutel uitvinden"

Gerard Jan Rijnders

Wat zijn de codewoorden van de jaren tachtig?

Als ik die periode zou beschrijven is dat nogal egoïstisch, ik was vooral bezig met toneel, ik had wel enige notie wat daarbuiten gebeurde en dat nam ik ook wel mee, maar ik was toch vooral bezig met de verschillende gezelschappen waar ik werkte vorm te geven en naar een toneeltaal te zoeken. De jaren tachtig in Nederland waren de jaren van Lubbers, de crisis, daar heb ik later wel een stuk over geschreven, *De Hoeksteen*.

Hoe zag het landschap er uit op dat moment? Welk effect had Actie Tomaat van de jaren zeventig?

Het effect van Actie Tomaat was dat er subsidie kwam voor nieuwe initiatieven, collectieven, zoals Het Werktheater, later het Onafhankelijk Toneel, wat later Maatschappij Discordia, is geworden. In die stroming van dat vernieuwde toneel waar je ook keek naar het buitenland, was de invloed van Mickery heel belangrijk. Dat was een theater eerst buiten Amsterdam, met een boerderij, later in Amsterdam, onder leiding van Ritsaert ten Cate, waar veel buitenlandse avantgarde groepen kwamen zoals de The Wooster Group en Pip Simmons. Daar gingen serieuze theatermakers kijken. Ik ben ook veel in Duitsland gaan kijken naar het Duitse repertoiretoneel, in vergelijking met het Nederlands repertoiretoneel veel vernieuwender was. Voorstellingen van regisseurs als Peter Stein, Klaus Bayman, Grüber, zoog ik op en probeerde ik in mijn eigen voorstellingen op één of andere manier te gebruiken. Eind jaren zeventig kon ik door een stom toeval in de artistieke leiding komen van een groot repertoiregezelschap, het Zuidelijk Toneel Globe in Eindhoven. De lokale subsidiënten eisten dat het zich daar vestigde, voorheen woonde en werkte iedereen in Amsterdam, en voor de première reisden ze naar Tilburg en Eindhoven af. De helft van de mensen bij dat gezelschap weigerde naar Eindhoven te verhuizen, en toen werd ik samen met drie anderen gevraagd om in de leiding te komen. Dat was een unieke kans om onze ideeën die we hadden opgedaan in het Kleine zaalcircuit of in Duitsland in een grote zaal voor een groot gezelschap uit te proberen.

Welke invloeden zoog je dan precies op, hoe vertaalde zich dat?

Het reguliere repertoiretoneel was in die tijd –ik zeg het oneerbiedig- nogal suf. Daar werden verhaaltjes verteld, in een al dan niet realistische omgeving. Langs de ene kant ben ik beïnvloed door het Duitse repertoiretoneel. Net na mijn afstuderen als regisseur in 1973 liep ik een half jaar stage bij een Oost-Duitse regisseur, Frits Markwart, die een project deed in Rotterdam. Hij was een leerling van Besson, en die was een leerling van Brecht, dus die man werkte echt volgens Brechtiaanse tradities, waar in Nederland veel over werd gepraat, maar eigenlijk door niemand werd begrepen. Het repetitieproces duurde een half jaar, vijf dagen in de week van 10 tot 14 en van 19 tot 22u werd er gerepeteerd. Het was echt een uitputtingsslag voor een waanzinnig moeilijk stuk, *Penthesilea* van Heinrich von Kleist. Van die man heb ik eigenlijk het vak geleerd. Het is echt Brechtiaans toneel, niet uitgaan van psychologie maar van gestiek, je heel bewust zijn van de tekens die je uitzendt op het toneel, dat is iets heel anders dan de werkelijkheid maar zo raak mogelijk na te spelen. Langs de andere kant ben ik beïnvloed door wat ik in het Mickery tegenkwam, waar vrij anarchistisch toneel werd gemaakt, waar ook nauwelijks sprake was van verhaaltjes maar allerlei nieuwe vormen van toneelmaken werden onderzocht, in de voorstellingen in het toneel zelf, in de middelen die gebruikt werden, maar ook in de relatie met het publiek.

Wat ze allebei gemeen hebben is dat ze zich afzetten tegen het 'kopje koffie-toneel'. Die twee uitgangspunten probeerde ik op een eigen manier uit te werken, of bij elkaar te brengen, wat in mijn geval leidde tot heel veel verschillende voorstellingen maken. Niet één soort toneel, soms verschilde het ene ontzettend van het andere, afhankelijk van het stuk en het onderwerp.

Dus je had niet echt een artistiek uitgangspunt of manifest toen je bij Globe begon?

Neen, behalve dat alles mogelijk moet zijn: oude acteurs moesten jonge rollen kunnen spelen en omgekeerd, mannen speelden vrouwenrollen, en omgekeerd. We deden klassiek repertoire, we deden nieuw Nederlands repertoire, en op een gegeven moment zijn we ook zelf stukken gaan schrijven en bedenken. We hadden ook acteursprojecten, waar acteurs onderling, zonder regisseur, voorstellingen maakten op basis van hun eigen materiaal. Dat moest allemaal gebeuren binnen dat gezelschap. We hebben in de grote en kleine zaal en veel op locatie gespeeld. Dingen die nu vrij algemeen zijn, daar zijn we mee begonnen.

Die vertaling van kleine naar grote zaal is toch echt iets wat die generatie toen heeft teweeggebracht? Had het bepaalde artistieke consequenties?

Inhoudelijk speelde dat geen rol, alleen je denken en de middelen die je inzet zijn natuurlijk anders bij een grote zaal productie. Als je een kleine zaal productie maakt heb je de mogelijkheid om bijvoorbeeld vormgeving al repeterende mee te laten groeien. Als je een decor wil in een grote zaal productie weet je dat je twee maanden nodig hebt om het überhaupt gebouwd te krijgen. Dat moet je van tevoren al in je hoofd hebben. Die praktische verschillen zijn er nog steeds, maar inhoudelijk... In de loop der jaren is er natuurlijk wel iets fundamenteels bijgekomen: de eis van subsidiënten dat er publiek moet zijn. In het begin waren we tamelijk arrogant en wilden we maken wat we mooi vonden, de mensen moesten het ook maar mooi vinden! Nu moet je toch commerciëler denken als je in de grote zaal wil werken. Ik zou sommige stukken die ik toen in de grote zaal heb gedaan nu niet meer zo gauw doen, wat wel een verlies is.

De drie zusters is dan weer een stuk dat vandaag soms net vanuit die vraag van subsidiënten wordt gespeeld omdat het een Tsjechov is. Op de beelden daarvan zag ik een heel realistisch decor.

Het lijkt een heel realistisch decor maar als je voor de muren stond waren dat eigenlijk gewoon lappen, en één van de centrale elementen van het decor was een draaischijf. Op een gegeven moment begint het hele huis te draaien en niemand heeft het in de gaten, behalve de heel oude Nanja die daar rondloopt. Op die manier wordt letterlijk een draai aan het realisme gegeven. De figuren die er in rondliepen waren ook tamelijk overtrokken, door merkwaardige kapsels of vullingen. Ik heb geprobeerd het iets karikaturaler te maken. Het speelde zich -zonder dat het duidelijk gezegd werd- af in Eindhoven, waar het ook in première is gegaan. De jongste dochter is jarig en krijgt van de dokter een samovar, een Russische theepot. In de meeste voorstellingen krijgt ze dan een theepot. Maar ik kwam er achter dat je een samovar geeft aan een meisje als ze gaat trouwen. Niemand in Nederland weet waar die theepot voor staat, dus daar moest ik iets anders voor vinden. Dat werd toen als een schok ervaren dat de dochter opkwam met een karretje met een hele uitzet, allemaal potten en pannen. Op die manier probeerde ik te kijken wat het stuk toen betekende en wat het nu zou kunnen betekenen, en wat er tussen die mensen eigenlijk is gebeurd.

Werd dat in de repertoireaanpak vernieuwend aanvoeld, dat je inderdaad vanuit de dramaturgie naar hier en nu vertaalde?

Ja, ik heb toen ook een behoorlijk spraakmakende *Troilus en Cressida* van Shakespeare gemaakt. Er zijn twee verhaallijnen: één over de oorlog en één over de liefde tussen Troilus en Cressida. Cressida loopt over naar de Grieken; het is dan dat ik bij de Grieken uitgekomen ben, en ik neuzel me meteen suf met die Grieken. Troilus is daar zo treurig om, hij stort zich in de oorlog en komt om. Eigenlijk zijn het oorlogsverhaal en het liefdesverhaal hetzelfde want De Trojaanse oorlog begon met het schaken van Helena, dus ook met liefde of seks. De hele voorstelling heb ik in het teken gezet van de slogan "Seks is oorlog". Er was een achterdoek in de vorm van een vagina die open en dicht ging. In de tekst werd ontzettend veel gelachen met de naam van één van de Griekse helden: "Heet die man Ajax, hoe kan iemand nu Ajax heten?!" Toen bleek dat Ajax de naam is voor de eerste WC met waterspoeling die net was uitgevonden in Engeland. Als een Griekse held WC heet, snap ik nog waarom ze moeten lachen, maar dat weet het publiek helemaal niet. Iedereen kent wel Ajax de voetbalclub en de schoonmaakmiddelen. Om te vertalen wat humoristisch bedoeld was bij Shakespeare moest je naar dat soort middelen grijpen, want ik wilde die grap zien te handhaven. Niet om het publiek te schofferen maar om Shakespeare recht te doen. Die voorstelling zat vol met dat soort vondsten en dat sloeg best in want mensen waren niet gewend om Shakespeare zo gespeeld te zien. Het meest professionele vond ik de affiche: een vrouw zat voorovergebogen, helemaal ingevet, met leren tuigjes en een paardenstaart, en je zag haar geslacht, ook ingevet, maar dat was het paard van Troje, of zoals ze in het Nederlands zeggen: de trut van Troje, het thema van de voorstelling. Maar die affiche is door feministen beklad en verminkt. Daardoor trok de voorstelling wel heel veel bezoekers.

Als je zo'n stuk kiest, of een klassieker als *De drie zusters*, kies je dan niet al met dat concept er in?

Neen, dat ontdek je gaandeweg bij de voorbereiding. Ik ben met de aanpak van de klassiekers erg beïnvloed door het Duitse repertoiretoneel, want in Mickery zag ik dat allemaal juist weer niet. Ook nog bij Globe, op een gegeven moment heb ik mijn stoute schoenen aangetrokken en ben op The Wooster Group afgestapt die ik al een paar keer bij Mickery en in Baltimore en Brussel had gezien. Ik dacht: neen heb je, ja kun je krijgen, dus ik ga vragen of zij geen zin hebben om een co-productie te maken met Globe in Eindhoven. Tot mijn verbazing zeiden ze: 'Dat is goed! We komen wel'. Dat had natuurlijk te maken met dat wij geld hadden en zij niet. In ieder geval niet structureel in New York. Het was steeds een heel gevecht, of één van die mensen, William Defoe, verdiende dat in Hollywood. Dus een gedeelte van die groep kwam maanden naar Eindhoven, en daar hebben we de voorstelling *Northatlantic* gemaakt, wat eigenlijk een variant was op de musical en film *Southpacific*. Daar heb ik hun specifieke manier van werken opgepikt en geleerd.

Hoe zou je die beschrijven?

Al repeterende werd nooit gesproken over wat voor iemand je bent. Liz Lecompte refereerde voortdurend aan die scène in die film, de manier waarop die tv-presentator praat. De uiterlijkheden, de tempi, de toonhoogte van je stem, het is allemaal heel technisch, en dat monteerde ze dan aan elkaar. Ik zal het nooit vergeten, op een gegeven moment hadden we een doorloop in de schouwburg in Eindhoven, en die duurde drie uur, iedereen was het erover eens dat dat twee keer te lang is. Toen zei ik heel naïef tegen Liz, "Dan halen we er toch een halfuur uit", maar Liz antwoordde: "Neen, jullie moeten twee keer zo snel spelen!". En dat gebeurde, de Amerikanen waren

er net iets vaardiger in dan de Nederlanders, maar het is gelukt. Zelfs zo dat ik bij *De drie zusters* tegen de acteurs heb gezegd: "Speel het eerste bedrijf maar snel, het tweede iets langzamer, het derde bedrijf nog langzamer en het laatste bedrijf twee keer zo langzaam als we gerepeteerd hadden." Om te kijken wat voor effect het gaf, en het gaf een goed effect. Dat soort dingen ben ik blijven gebruiken. Iets anders dat grote indruk op mij maakte, was het antwoord van Liz Lecompte op de vraag van één van de Nederlandse actrices, Mary, die ten einde raad was en vroeg: "Maar doen jullie dan niets aan psychologie?", waarop Liz zei: "Tuurlijk, alles is psychologie. Als ik twee acteurs vijf meter uit elkaar zet, wordt het een heel ander verhaal, dan als ik ze een meter uit elkaar zet." Maar het is niet de psychologie waar de meeste acteurs aan gewend zijn: hoe zit die man of vrouw in elkaar, wat denkt die precies? Daar houden zij zich helemaal niet mee bezig.

Jouw traject lijkt een zoeken naar alle sleutels wat een voorstelling maakt of een soort draai kan geven.

Ja, ik heb er een beetje een hekel aan mezelf te herhalen, dus ik probeer bij iedere voorstelling iets te maken wat ik nog nooit heb gemaakt, of ik wil iets zien wat ik nog nooit heb gezien. Dus ik ben niet op zoek naar één bepaalde formule om toneel te maken, per keer wil ik het anders en moet ik de sleutel opnieuw uitvinden.

Wat wou je doen met je afscheidsvoorstelling Wolfson?

Toen wilde ik verder ontwikkelen wat ik met de Woostergroup had meegemaakt. Per toeval stuitte ik op het boek van Wolfson, de daderstudent, wat hij geschreven heeft en wat zijn probleem was. Hij was allergisch voor zijn moedertaal, Engels, dus ieder woord dat hij hoorde in zijn hoofd moest hij vertalen naar een woord dat er qua betekenis op leek, maar in een andere taal. Het woord 'mother' - wat heel belangrijk was in zijn leven - werd moeder of mutter; mère niet, want de woorden moesten ook nog een beetje op elkaar lijken qua klank en letters. In het boek beschrijft hij hoe iemand met deze handicap naar de hoeren gaat, probeert er een gesprek mee aan te knopen en ook nog seks te hebben, wat niet zo heel erg goed lukt. Die wereld heb ik geprobeerd op het toneel te zetten. Iedere Engelse zin moest op het toneel simultaan vertaald door andere acteurs in het Nederlands, Frans, Spaans, Grieks, met dezelfde betekenis. Aan de ene kant is de man die bij de hoeren gaat, Wolfson, bijna catatonisch, die loopt heel traag, maar je hoort voortdurend wat zich allemaal in zijn hoofd afspeelt, een kakofonie van zinnen, talen en teksten. Ik kon een nieuwe manier van toneelmaken uitvinden dankzij dat gegeven van die schizofreen. Achteraf vraag ik me af of die man nu echt gek was of dat het allemaal verzonnen is, maar daar zal ik wel nooit achterkomen. Ik zocht naar een inhoud, waar ik een interessante vorm bij kon bedenken. Toen ik dat boek vond, dacht ik dat ik daarmee interessant nieuw theater kon maken.

Hing de keuze van boek, teksten of thema's af van welk verhaal je wilde vertellen?

Ja, maar vaak ook heel opportunistisch, dat ik een verhaal of thema zocht bij een bepaalde praktische situatie, bijvoorbeeld toen ik met Toneelgroep Amsterdam begon, samen met Jan Ritsema als regisseur, artistiek leider, die zei: ik wil Edward II regisseren, met alleen maar de mannen van het gezelschap. Dat was prima, alleen zat ik als consequentie met de actrices van het gezelschap. En voor dertien vrouwen is geen stuk te vinden. Bij *De Vrouwen van Troje* zijn ze allemaal koor, en in *Het huis van Bernarda Alba* zijn er ook nog niet zoveel. Toen vond ik, god zij dank, *Savage Grace*, over de Vlaamse familie Baeckeland; een man vond op een gegeven moment iets uit in de fotografie, ging naar Amerika en vond daar nog iets uit bakeliet, de eerste vorm van plastic. De kleinzoon van die man trouwde met Barbara Baeckeland, hun huwelijk ging

kapot en met haar zoon leidde ze een jetset leven in Europa met veel drank en drugs en overspel en ook nog een incestueuze verhouding. Uiteindelijk vermoordde die zoon zijn moeder, toen hij uit de gevangenis was, pleegde hij een moordaanslag op zijn oma, en tenslotte pleegde hij zelfmoord door zichzelf te verstikken met een plastic tas in de gevangenis. Dat vond ik een heel mooi verhaal. Voor het boek zijn tientallen mensen geïnterviewd over het drama, en ieder geeft zijn eigen visie en versie van het gebeuren, dus je kon van het boek zo een script maken, al die quotes kon ik verdelen over de actrices. Dus de praktische omstandigheden dwongen me om dit materiaal tegen te komen en op basis daarvan een voorstelling te maken.

Toneelgroep Amsterdam is ontstaan uit een samengaan van het Publiektheater en toneelgroep Centrum. Die twee gezelschappen met alle acteurs erbij was een soort draagvlak dan, wou men met Tg Amsterdam een stadsgezelschap oprichten?

Ja, dat was de bedoeling. De algemene opinie was dat beide gezelschappen op sterven na dood waren, ze hadden veel geld moeten inleveren, mensen waren weggelopen, het Publiektheater wilde het repertoire en Tg Centrum had zich gespecialiseerd in Nieuw Nederlands Repertoire. Op een gegeven moment ontstond de gedachte om die gezelschappen samen te voegen en toen ben ik gevraagd, door de politiek en door die gezelschappen, of ik van dat grote nieuwe gezelschap artistiek leider wilde worden. Daar heb ik "ja" op gezegd, want ik zag daarin een kans om wat ik in Eindhoven had gedaan, voort te zetten, maar dan op een iets grotere schaal. De voorwaarde was dat de vaste acteurs van de gezelschappen mee zouden gaan voor een periode van twee jaar, om elkaar te leren kennen en te kijken hoe het ging. We mochten ook vijftien extra acteurs aannemen. Zo ontstond het grootste gezelschap in Nederland, eind jaren tachtig, met meer dan dertig acteurs. In de loop der tijden is het minder geworden. We hadden uitdrukkelijk het voornemen om repertoire te spelen, klassiekers, nieuw repertoire, Nederlands, buitenlands, om op locaties te werken, om ook tv en films te maken. We wilden theater in de ruimste zin van het woord. En we speelden niet alleen in Bellevue en in de Stadsschouwburg, maar ook in alle mogelijke andere kleinere theaters, en we gingen natuurlijk het land in.

In Vlaanderen ontstonden de grote huizen op een heel andere manier; die vernieuwing in Nederland ligt aan de basis van het groot nieuw gezelschap, dat zal hier pas in de jaren negentig gebeuren. Het verklaart misschien het verschil tussen Vlaanderen en Nederland, dat er een vrijere omgang was in Nederland. In hoeverre had je zicht op wat in Vlaanderen gebeurde?

Je had in Vlaanderen altijd heel interessant theater, maar van de grote gezelschappen kende ik alleen de KNS en de KVS van naam, en dat bleek erg vast te zitten. Ik weet eigenlijk niet hoe het was, die werden nooit eens door elkaar geschud, dat is pas veel later gekomen. Terwijl in Nederland onder druk van die kleine nieuwe initiatieven, maar ook omdat de politiek erbovenop zat, daar veel sneller ruimte voor is gekomen, daar is veel sneller ingegrepen.

Er waren ook geen politieke voorwaarden toen je begon met Tg Amsterdam?

Neen, er was wel de wens om het werk van Tg Centrum voort te zetten, het spelen van nieuw Nederlands repertoire, dat gebeurde bij Globe ook al dus dat was voor mij geen verrassing. Het was geen heel nieuwe opgave, ik was er jaren mee bezig om ook schrijvers te vragen, om misschien voor het eerst toneel te schrijven, zoals bij Globe, zoals Komrij zijn eerste stuk heeft geschreven en wij zijn eerste stuk hebben gespeeld.

En je ging zelf meer schrijven?

Ik ben langzamerhand meer gaan schrijven, dat deed ik al een beetje bij Globe, maar dat waren kleinere stukjes, en *Wolfson* en *Bakeliet* waren boekbewerkingen. In het begin schreef ik alleen maar voor andere gezelschappen. Mijn stukken werden gespeeld door De Toneelschuur in Haarlem, met acteurs die niet bij Tg Amsterdam zaten. Later ben ik ook stukken gaan schrijven voor ook acteurs van Tg Amsterdam, bijvoorbeeld een serie over relaties en communicatie, waarin taal een heel belangrijke rol speelde. Het eerste deel heette *Siliconen*. Marlies Heuer, Kas Enklaar, Titus Muizelaar vroegen mij een stuk te schrijven voor hen, dan heb ik een sessie georganiseerd met een bandrecorder, ik stelde hen alleen maar vragen die ze beantwoordden, en toen ben ik een stuk gaan componeren. Dat beviel me wel, en zo maakte ik voor twee andere acteurs het vervolg, *Pick Up*. Met die stukken heb ik inhoudelijk niet zoveel meer te maken, het zijn steeds andere situaties maar het thema is wel steeds hetzelfde. Daarna kwam *Tulpen Vulpen* over eindeloze spraakverwarringen, misverstanden en ruzies.

Ben je op zoek naar het intermenselijke dat fout loopt?

Hoe de valkuilen van taal, hoe taal tot catastrofes kan leiden. Omdat mensen elkaar niet begrijpen, of niet willen begrijpen. Een ander stuk - dat ik later heb geschreven voor Tg Amsterdam - heette *Mooi*. Ik wilde een stuk zonder dat het moet uitlopen op een ruzie. Het begint met een goed gesprek over wat je mooi vindt. Wat vind je een mooi schilderij, wat is een mooi iemand? Dat hou je vijf regels vol en dan gaat het alweer mis. Maar dat stuk hoort thuis in de jaren negentig.

Het belang van taal is echt één van die postmodernistische thema's, speelt dat modernisme dat vasthangt aan de jaren '80 een rol in de praktijk?

Ik las toen al die boeken van Deleuze en Lacan, maar ik was niet bewust bezig met wat ik daar op het toneel moest mee doen. 'Wolfson' had daar wel mee te maken, een stuk over taal en misverstanden, iemand die allergisch was voor zijn moedertaal. Ik volgde dat hele discours over wat postmodern is wel, maar was daar als ik toneel aan het maken was niet heel bewust mee bezig: ik moet nu postmodern zijn, neen. Ik wou voorstellingen maken die ik wilde maken, die ik graag wilde zien. En die verder niet te zien waren.

Welk soort gezelschap was Tg Amsterdam dan na die twee eerste jaren, hoe zou je het gezelschap omschrijven qua sfeer?

Het was tamelijk anarchistisch, er gebeurde van alles, van alles door elkaar. Er werd heel veel gemaakt, soms wel twaalf producties per seizoen, die werden gespeeld in de schouwburg. Ik wilde een eigen theater hebben, alleen voor het gezelschap, dat hebben we gevonden buiten Amsterdam in het Transformatorhuis. We waren eigenlijk nergens op te betrappen, niet op één bepaalde stijl. De slogan was bij de aanvang van het gezelschap: "zeker is dat niets zeker is". Dat hebben we toch waargemaakt, iedere keer was het weer anders, wat moeilijk is om een vast publiek aan je te binden, behalve een publiek dat die nieuwsgierigheid deelt. Terwijl het nu veel meer een strak georganiseerde, efficiënt draaiende productiemachine is, met overwegend toch emotioneel. De grote emotie steeds maar weer opnieuw in een schitterende vormgeving.

Op een bepaald moment paste Sam Bogaerts in Tg Amsterdam?

Toen ik wegging bij Globe, omstreeks 1985, werd ik opgevolgd door de bende van 4, Theu Boermans, Kees Hulst en Sam Bogaerts, die brak toen net door met zijn eigen gezelschapje en wou naar de grote zaal. Bij Globe heeft hij toen een *Hamletmachine* van Heiner Müller gedaan, die ze in de schouwburgen in het Zuiden verboden. De

bende van 4 kreeg binnen de kortst mogelijke tijd ruzie met elkaar over wie de feitelijke baas was. Jan Ritsema, waarmee ik Tg Amsterdam ben gestart, was eigenlijk al na twee producties weg. Toen heb ik Sam gevraagd of hij zin had om naast mij bij Tg Amsterdam te komen regisseren. Hij regisseerde totaal anders dan ik, maar ik herkende ook die nieuwsgierigheid en dwarsheid. Vlak voor hij bij Tg Amsterdam kwam, heeft hij *Who's afraid of Virginia Woolf* gemaakt, en dat was hilarisch. Ik herkende gewoon een collega-regisseur in hem.

Het viel me op hoe intuïtief Sam Bogaerts eigenlijk werkt, deelden de mensen toen die intuïtieve aanpak of rock-attitude?

Ik weet niet of ik heel intuïtief werk; ik bereid me wel voor, maar ik laat heel veel gebeuren. Ik laat heel veel door de acteurs aanbieden, en daaruit maak ik een keuze. Op een gegeven moment wilde Sam een stuk van mij regisseren, *De Hoeksteen*, dat ik begin jaren tachtig had geschreven, over de onderklasse van de samenleving, over economische malaise en werkloosheid, junks en alle ellende die er maar te bedenken was. Hij wilde dat alle acteurs met pruiken en kostuums naar de Wallen trokken, de zogenaamde 'Pillenbrug' waar junks en dealers verzamelden. Zij moesten participierend hun rol zien te vinden. Ik vond dat niet zo'n goed idee, maar als hij dat wilde, moesten ze dat vooral doen. Op een gegeven moment ging het niet goed met de repetities en toen vroegen ze mij of ik erbij wilde komen zitten. Ik kwam in het repetitielokaal en het was totaal verduisterd. Ik werd al claustrofobisch, bang om over snoeren te struikelen, ik zag ook niks. Dus we zijn begonnen met het licht aan te doen, al de gordijnen open en gewoon beginnen spelen wat er staat. En probeer niet alleen maar je junk te voelen, want dat lost niets op. En toen bleek ineens dat ik een komedie had geschreven en geen intense tragedie over junkieverdriet of zo. Dus wat deze productie betreft, werkten we met een totaal verschillende aanpak.

Van Terug in de woestijn hebben we ook beelden.

Koltès was toen behoorlijk in en werd ook veel gespeeld in Nederland en België. Het Publiekstheater, de voorganger van Tg Amsterdam, had al *Westkaai* gespeeld en *Combat de nègre et de chiens*. Dat had Sam geregisseerd bij Tg Amsterdam in de Stadsschouwburg. Hij had alles omgedraaid: het publiek zat op het toneel en de acteurs in de hele zaal, op stoelen, balkons, en er werden scènes gespeeld die niet zo veel met het stuk te maken hadden. Het stuk had het over twee mannen, maar er waren twaalf acteurs. Die productie kon niet doorgaan, en toen moest ik iets anders bedenken. Het nieuwste stuk van Bernard-Marie Koltès, *Terug naar de Woestijn*, heb ik toen laten vertalen en dat hebben we gespeeld. Ik vond het een prachtig stuk, vooral de taal, het waren ellenlange monologen. Achteraf gezien had ik er misschien niet in de schouwburg een productie van moeten maken, want daarvoor was hij te ingewikkeld. Bovendien is de Algerijnse kwestie een belangrijk thema, en daar weet in Nederland geen hond iets van. Men wist ook niet hoe je dat stuk moest duiden of moest plaatsen, dat was iets heel bizar. Maar ik heb wel in dat stuk gebruik gemaakt van uitvergroten, met aanplakneuzen en buiken, om het grotesk te maken, het was een soort boulevard-komedie. Laatst was ik op een toneelschool waar iemand weer een monoloog deed, toen dacht ik: die taal is echt heel mooi, jammer dat het toen niet is opgepikt.

Als ik je zo bezig hoor, vraag ik mij af of de jaren tachtig niet meer Brechtiaans waren dan de jaren zeventig.

Ja, ik denk dat in de jaren zeventig de vernieuwers niet zo bezig waren met Brecht. Wel met z'n engagement. Je kreeg in de jaren zeventig vormingstoneel, gezelschappen die zich specifiek richtten op arbeiders, die in fabrieken gingen spelen, hoogst politieke

thema's. Ze waren niet echt bezig met Brecht als methodologie. Die heb ik eigenlijk leren kennen door met Marquardt te werken. In *Penthesilea* zit een hele lange monoloog, waarin de oorlog min of meer wordt verheerlijkt. Die Duitse regisseur vond dat lastig, niet omdat hij Duitser was, maar omdat hij toch geen monoloog kon laten passeren waarin een oorlog wordt verheerlijkt. Om zijn protest daarin duidelijk te maken liet hij na afloop van de monoloog de actrice een minuut zwijgen, er gebeurde helemaal niks! Dat was zijn manier om te protesteren, maar het publiek had het niet door: "wat krijgen we nou, ligt het een minuut stil? Wat een onzin!" Het is wel een manier van denken die ik Brechtiaans zou willen noemen. Hoe zet je een teken in om iets te bereiken? Dat is in dit geval jammer genoeg mislukt, maar dat ben ik wel blijven doen.

Zie je voor jezelf een thematische of artistieke verschuiving in de periode van Globe tot eind jaren tachtig?

Ik zie niet zo veel verschuivingen begin jaren tachtig, eerst was ik bij Globe, in 1985 ben ik daar weggegaan en heb ik twee jaar gefreelanced. toen kreeg ik met Tg Amsterdam de kans om wat ik bij Globe gedaan had opnieuw te doen, en dat hebben we gedaan, maar dat was geen wezenlijke verandering. Ik ben wel in de loop der jaren meer zelf gaan maken, meer gaan schrijven, mijn materiaal overal vandaan zoekend, en al schrijvend en repeterend een voorstelling maken. Wolfson is daar een eerste van, en later bij TG Amsterdam werkte ik met klaagliederen, dat lag ook niet voor de hand, een Bijbelboek in 17^{de} eeuws Nederlands als tekst nemen. Voorstellingen als *Bakeliet*, *Blessings*, de montagevoorstellingen *Snaren*, *Licht* en recentelijk *Victory Boogie Woogie*, dat zelf maken op basis van niet uitsluitend of niet specifiek theatraal materiaal of toneelteksten, is steeds belangrijker geworden sinds de jaren '80 tot nu.

Die montage, dat zoeken naar film, de bijbel...het is een heel vrije omgang omdat je materiaal genereert, hoe ontstaat dat, valt het te verklaren vanuit de tijd of het veld of de mensen?

Dat heeft te maken met wat we vooral in het kleine zaalcircuit zagen gebeuren en in Mickery, dat alles mogelijk in te zetten moet zijn om er toneel mee te maken. Maar het was niet zo voor de hand liggend dat het ook in een schouwburg gebeurde, in een grote zaal. In Nederland probeerde men die mentaliteit, die manier van werken en die nieuwsgierigheid, begonnen in kleine groepjes en zaaltjes, ook een plek te geven in de grote zaal. En heel langzaam wordt dat nu weer moeilijker gemaakt.

Was er ook in de praktijk veel omgang met schilders, filmmakers en andere kunstenaars, zoals je in Antwerpen een multidisciplinaire scène had?

Neen, maar die nieuwsgierigheid heb ik wel zelf altijd gehad. Een van de eerste voorstellingen heb ik gevraagd aan Jeroen Henneman, beeldend kunstenaar, om een toneelstuk te maken. Ik ben ook, tevergeefs, jaren bezig geweest om choreograaf Hans van Maenen zover te krijgen dat hij iets met onze acteurs kwam doen. Het was voor mij een behoefte om zoveel mogelijk disciplines te bereiken. We hebben ook veel samengewerkt met kleine theatergroepjes die weinig geld hadden: "Kom naar Tg Amsterdam en maak met jullie eigen acteurs maar ook met die van het gezelschap een voorstelling".

Is het publiek anders gaan kijken, hoe is de verhouding tot een publiek als je lang in zo'n groot huis zit, heeft dat de kijkgewoonte beïnvloed?

Dat weet ik niet, of wij het publiek hebben veranderd, of zelfs een ander publiek hebben gecreëerd. Er is natuurlijk een kleine maar harde kern die alles volgt, verder is het toch erg afhankelijk van één specifieke voorstelling, of die een succes is of niet. Dat zou je

van tevoren kunnen veronderstellen, maar als dat leidt tot op safe spelen vind ik het niet meer interessant.

Je kan moeilijk zeggen dat Tg Amsterdam toen een publieksgezelschap was, ik heb het gevoel dat het nu een publieksgezelschap is: als zij iets doen moet iedereen daar naartoe.

Ja, dat was zo, er was toen wel een groep mensen die voortdurend aan het kijken waren wat wij deden, ik geloof niet dat het een erg grote groep was, maar het hing toch meer van de specifieke voorstellingen af of iets volle zalen trok.

En dan die befaamde 'Vlaamse Golf', jonge regisseurs die naar Nederland werden gehaald, wat voegde die toe?

De term 'Vlaamse Golf' wordt meestal gereserveerd voor de regisseurs, maar ikzelf was meer geboeid door de acteurs, door een Vlaamse manier van acteren. Wat nu het verschil is, vind ik heel moeilijk te zeggen. Vlamingen acteren Bourgondisch. Er kwamen een aantal Vlaamse acteurs bij Tg Amsterdam: Tania Van der Sanden, Arlette Wijgers en Chris Nietvelt, en dat mixte vrij aardig. Maar er is een verschil, alleen kan ik het niet benoemen. Maar voor mij had de Vlaamse Golf meer te maken met acteurs, hun aanwezigheid op het podium, dan wat die regisseurs deden. Iedere regisseur is natuurlijk anders, maar dat gebeurde ook genoeg in Nederland.

Wat zijn voor jou de sleutelmomenten van de jaren tachtig, in jouw eigen werk of ook daarbuiten.

Wolfson mag in mijn top drie. Jan Decorte vond ik ook wel heel inspirerend. *Virginia Woolf* van Sam Bogaerts, of zijn *Hamletmachine*. Een voorstelling van Claus Michael Grüber, maar misschien is dat wel jaren zeventig.

Wat hebben die gemeen?

Ze zijn totaal niet met mekaar vergelijkbaar, maar hebben wel iets heel authentiek. Het gebeurt nog maar zelden dat ik bij een voorstelling denk: "hé, zoiets heb ik nog maar heel zelden gezien". Daar streef ik naar, niet alleen als je gaat kijken maar ook als je gaat maken.

Wat is er toen gebeurd, waar heeft jullie generatie bij wijze van spreken de loop van de geschiedenis veranderd?

In Nederland hebben wij het bastion van de schouwburg gekraakt, en alle verworvenheden en ontwikkelingen van de kleine zaal geprobeerd in de grote zaal. En wat ik me heel goed realiseer, in de jaren zeventig was van alle gespeelde voorstellingen misschien maar 5% oorspronkelijk Nederlandstalig. Nu is dat volgens mij 95%, dat is een enorme ontwikkeling die startte in de jaren zeventig, maar heftig werd doorgezet in de jaren tachtig, tot nu.

Een keuze voor eigen repertoire?

Eigen repertoire, zelf stukken maken of mensen opdracht geven om stukken te schrijven over nu. Als je dan een klassiek repertoirestuk speelt, heb je die nu enorm in je achterhoofd zitten. In de jaren negentig regisseerde ik *Andromache* van Racine. Op een gegeven moment is er sprake van een jongetje dat gegijzeld wordt en dat was net ten tijde van de eerste Golfoorlog, je had die foto van Saddam Hoessein met zo'n heel angstig Brits jongetje op zijn schoot. Dat was voor mij de inhoud van het stuk, alhoewel je dat in de verdere voorstelling niet terugzag. Bij die regie ging ik helemaal niet te werk zoals bij *Troilus en Cressida* of bij *De drie zusters*. Het ging juist heel erg de andere kant

op, heel erg gestileerd en op taal, maar voor de goede verstaander moest dat toch wel overkomen.

Vandaag klinkt het bijna ongeloofwaardig dat het ooit anders is geweest dan dat je vanuit hier en nu repertoire brengt of iets nieuw op scène zet.

Ik denk dat er heel lang niet vanuit nieuwsgierigheid toneel gemaakt werd. Toneel is nu eenmaal die stukken en die speel je zo. Natuurlijk generaliseer ik acteurs en regisseurs op zoek naar iets anders, maar dat er aan toneel veel meer te sleutelen viel en dat je veel meer kunt gebruiken, dat je overal impulsen vandaan kunt halen, is iets wat in de loop der decennia steeds duidelijker is geworden. Wat je nu ook op toneelscholen ziet: vroeger specialiseerde je en nu moet iedereen acteren én regisseren én schrijven én de dramaturgie erbij doen én de vormgeving.

Is dat een neveneffect van wat er toen is ontstaan?

Neen, ik vind het wel goed, je hebt steeds mondiger mensen. Een nadeel is misschien wel dat het tot verbrokkeling leidt, allemaal kleine groepjes, maar die mentaliteit komt toch wel weer in die grote huizen terecht.

Zie je andere negatieve effecten van wat er toen is veranderd?

Ja, dat is natuurlijk de voortdurende spanning, tussen toneelmaken en het publiek. In hoeverre moet je ze behagen, in hoeverre moet je ze afschrikken? Daar waren wij -en konden wij- veel brutaler in zijn dan nu, maar dat is het bekende verhaal over het geld en dat vind ik niet zo interessant.

Hoe kijk je terug naar de jaren tachtig?

Ik vond het een geweldige tijd, ik heb alle kansen gekregen om allerlei dingen uit te proberen en kennis van te nemen. Het was -in mijn perceptie- één en al bruisend leven, en bruisend werken.

Ik wil nog even terugkomen op die auteurs: Koltès Norèn en Heiner Müller zijn dé jaren tachtig auteurs. Wat was er zo bijzonder aan dat ze zo veel gespeeld werden?

Norèn werd toen nog niet zo veel gespeeld, daar ben ik bij toeval achtergekomen. Toen ik Noors studeerde leerde ik Karst Woudstra kennen, die Zweeds deed. Hij kwam met die tekst aan van Lars Norèn, *Vreselijk geluk*. Hij had eerder een stuk aangebracht bij het Ro Theater, Franz Marijnen heeft dat toen geregisseerd, *De Vorstenlikker*. Ik vond het een totaal nieuw soort toneel, een absoluut realistische kitchensink, maar met heel mooi taalgebruik en schitterende teksten. Dat is eigenlijk het enige wat die auteurs met elkaar gemeen hebben, dat ik viel op hun taal. Bij Koltès die schitterende monoloog, en bij Heiner Müller moet ik eerlijk zeggen dat ik het wilde doen omdat ik er geen bal van snapte. Dan moet je puzzelen en kom je tot iets waarmee je dan maar aan het werk gaat. Vooral bij *De Hamletmachine*, terwijl een stuk als *Kwartet* veel duidelijker is, maar daar val ik toch weer op de taal. Dat vind ik nog steeds heel belangrijk, ook al heb ik stukken gemaakt zonder taal, maar dat vind ik hetzelfde.

Is er nog iets waar je het zelf nog wil over hebben, dat belangrijk was voor je?

De periode tussen Zuidelijk Toneel en Tg Amsterdam heb ik een productie gemaakt met het Nationale Ballet die voor mij ook heel belangrijk is geweest. Zo werkte ik met 34 dansers en één acteur, en ik ben helemaal geen choreograaf, daar kan ik niks van. Ik had gevraagd aan twee verschillende dansers om van bepaalde delen van de voorstellingen een dans te maken, maar verder liet ik hen toneel spelen, teksten zeggen

en liedjes zingen. Het was een soort montagevoorstelling, als aanleiding nam ik de Griekse tragedie Bacchanten van Euripides en dat verhaal heb ik verteld met die 34 dansers en één acteur. Live muziek, in Carré, het grootste theater in Amsterdam. Dat is toen unaniem door de pers neergesabeld, dit kon helemaal niet. Het werd dus een schandaal en alle voorstellingen waren voortdurend uitverkocht, er was zelfs een zwarte markt voor de kaartjes. Dat wapenfeit moet ik wel kwijt als je het echt over de jaren tachtig hebt. Het was een schandaal dat die dansers niet dansten, ze kwamen onder het bloed, ze prevelden. Ik vond het een prachtige voorstelling maar volgens de danscritici had het niks met het dansen te maken, volgens de toneelcritici was het ook geen toneel. Ja, dat was juist het leuke eraan! Dat is misschien de kern, dat ik op zoek ga naar dingen waar niet meteen een label op te plakken is: "O ja, dit is een Tsjechov, dit is een Shakespeare". Maar dat het net iets anders is, dat wekt enerzijds irritatie op bij critici en het publiek, anderzijds zijn er toch ook heel veel mensen die juist daarop afkomen en die nieuwsgierigheid delen. Die attitude verbind ik, dat heeft zo iets destructiefs en constructiefs tegelijk.

Interview: Wouter Hillaert

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Lene Van Langenhove