

"Eén van de belangrijkste dingen waar ik me altijd mee bezig heb gehouden is de vraag: is het nodig?"

Jan Joris Lamers

Hoe zou jij de jaren tachtig beschrijven voor iemand die er niet bij was?

Een postrevolutionaire periode, zou je kunnen zeggen. Maar waarin de revolutionaire herinneringen van de jaren zestig en zeventig een soort maatstaf waren voor het maken van dingen en dat heel gecompliceerde opgaven bood. Het waren jaren waarin het heel goed ging zagezegd, economisch. Waarin er van alles mogelijk was, maar je heel sterk de indruk had dat er niet optimaal gebruik van kon worden gemaakt, omdat er eigenlijk zo weinig ideeën waren. Hoe dat zou moeten, een revolutie an sich, was natuurlijk niet een alomvattend onderwerp. Een besef dat het niet kan... ja, dat was eigenlijk wel prettig natuurlijk, dat het allemaal niet kon. Daardoor hoefden er ook heel veel dingen niet. Het was niet de tijd waarin je nadacht over verantwoordelijkheden. Ook omdat die verantwoordelijkheden in de jaren zeventig nogal onder druk hadden gestaan, door hevige politieke gebeurtenissen. Rote Armee Fraktion, Brigate Rosse, om niet te spreken over de grote studentenverzetten in Tokio of in Amerika. Of de positie zoals in het Oostblok, waar men nog steeds vastzat aan bepaalde dingen, en het gebrek aan informatie over wat daar werkelijk gebeurde.

Het was natuurlijk een vrij gesloten wereld, de wereld van de jaren tachtig. Jullie waren niet echt met politiek bezig?

Jawel, zeker wel, maar in de politiek gebeurde het op een manier die angstvallig was. Men had geleerd van de politiek. De manier waarop men omging met bepaalde problemen in de jaren zeventig heeft een bepaald soort reserve veroorzaakt. Men liet heel veel dingen gaan zonder te weten waarom ze die lieten gaan. Men had de idee dat experimentele bewegingen gesteund moesten worden, zonder te weten waarom. De opdrachtgevers gaven carte blanche en ze wisten niet waarom. Er was in ieder geval die grote gêne ten aanzien van de grote reacties eind jaren zestig en begin jaren zeventig, omdat men niet precies begreep waar het over ging. Eigenlijk ervaar ik de jaren tachtig als een soort van spleen. In de jaren tachtig vond men ook het begrip X-generatie uit. Die waren zagezegd zielig, verloren. Ik herinner me nog heel goed dat we dat volkomen nonsens vonden, maar er moest natuurlijk iets worden benoemd. Als ik er nu over terugdenk denk ik nog steeds dat het onzin was. Want hoe kan je dat nu zeggen? Maar misschien was er een soort van rust teruggekeerd. De generatie van de jaren zestig, die vlak na de oorlog was opgegroeid, wilde eindelijk eens een keer duidelijkheid hebben. Een generatie die rekenschap vroeg aan de ouders, aan de oudere kunstenaars en oudere politici: vanwaar die zwijgzaamheid? Dat was waarom in 1968 en 1969 die grote bewegingen tot stand kwamen: omdat er op politiek en cultureel gebied een enorme zwijgzaamheid was.

Er zijn een aantal codewoorden die nog altijd genoemd worden in verband met de jaren tachtig: individualisme, muziek, punk.

Punk was eigenlijk in het begin van de jaren tachtig al afgelopen. De punkers van de late jaren zeventig waren in de jaren tachtig al snel keurige burgers.

Naar welke muziek luisterde jij toen?

Naar allerlei soorten muziek. Ik ben nooit een expert geweest in popmuziek. Je hoort dingen om je heen die je niet specifiek wil horen. Ik heb er nooit duidelijke favorieten in gehad. In de jaren zestig en zeventig was nog wel te volgen waar het over ging. In de jaren tachtig krijg je die enorme verbreding. Je ziet natuurlijk dat de kunsten op allerlei mogelijke manieren uitwaaiëren, dat de aanvallen van autoriteit in de jaren zestig en zeventig hun werk hebben gedaan. In de popmuziek heb je in de jaren tachtig een verbijsterende hoeveelheid keus. Omdat het veel meer mensen zijn die het gaan doen, omdat het niet uitsluitend meer

de platenmaatschappijen zijn die het doen.

Zou het kunnen gelden voor het hele kunstenveld, dat je een democratisering krijgt van creaties?

Democratisering... laten we zeggen dat het taboe op het maken, op het zich bezig houden met kunst, verdwenen is. Waar de plaatselijke middenstand in de jaren vijftig en zestig doodsbang was dat hun kinderen iets in de kunst zouden gaan doen, zijn het nu juist die mensen die denken: 'Laat in godsnaam mijn kinderen dat gaan doen, want had ik het geweten, dan had ik niet in deze gang gezeten.' Iedereen wil kunstenaar zijn.

Als je in de jaren tachtig nog heel verbaasd was dat er bepaalde installaties in een museum stonden, en je kijkt nu bij wijze van spreken naar wat er in Venetië wordt getoond... Je zag het gebeuren. Als je aan Joseph Beuys denkt en je kijkt naar de dingen die nu gebeuren, dan zie je dat het een heel logische gang van zaken is.

Er was ook veel uitwisseling tussen de beeldende kunst en de podiumkunsten. De helft van de mensen die hier in Vlaanderen plots bekend zijn geworden was beeldend kunstenaar.

De beeldende kunstenaar heeft het toneel ontdekt, maar dat is pas de laatste tien jaar. In de jaren tachtig was dat zeker niet het geval. Het was toen heel zeldzaam. De performance art was echt een heel elitaire bezigheid. Als je dat niet doet, tel je niet mee. Ook de traditionele toneelmakers ontkomen daar niet aan, aan de video, aan het onvoorspelbare, aan het gemonteerde, geciteerde, ... die grenzen tussen de performance, het toneel en de expositie zijn totaal vervaagd.

Hoe zag het Nederlandse podiumkunstenveld er uit toen je bij het Onafhankelijk Toneel was? Welke positie had jij in zo'n landschap?

Ik heb de idee dat in het begin van de jaren tachtig opeens het verschil tussen experimenteel en traditioneel niet meer zo nauw werd getrokken. De mensen die het meest last hadden van de veranderingen, waren de repertoiregroepen die we toen hadden. Die wisten eigenlijk niet precies wat ze moesten doen. Ze stonden niet meer in het middelpunt van de belangstelling. Er werd door critici onevenredig veel aandacht besteed aan mensen die zich nieuw aandienden. En dat had ook te maken met een schuldgevoel, denk ik, uit de jaren zestig en zeventig: hoe behandel je je kinderen?

Wie waren dan de nieuwe gezelschappen?

Globe was het eerste gezelschap dat door een jongere regisseur werd geleid. De dingen die in de jaren zestig waren gebeurd werden nu gemaakt voor een grote zaal. Maar de kleine initiatieven bleven bestaan. Dat had voornamelijk te maken met de manier van denken over hoe je produceert. Een echt samenspel dat pas tot stand kan komen wanneer er sprake is van een primaire groep. En dat een toneelspeler als zodanig niet zomaar inzetbaar is voor een productie. Je zag dus aan die grootschalige opvoeringen dat het als repertoiretoneel veranderde. Maar over het algemeen bleven die twee dingen heel erg ver van elkaar staan. Het is voor mij moeilijk om erover te praten, omdat ik helemaal geen zin heb om die zaak te polariseren, en ik eigenlijk een absolute outsider ben gebleven. In de zin van: niet behoren tot het establishment en daar a priori niet toe willen behoren, nooit de voorwaarden willen aanvaarden tot iets breders en iets groters. Maar daar ben ik vrij alleen in. Ik ben er niet geschikt voor: elke keer wanneer ik te maken krijg met grotere bedrijven... ik kan wel dingen voor ze doen, maar ik kan daar niet echt deel aan nemen. Ik maak ook wel, maar het is niet iets wat bij mijn hart ligt. Mijn hart ligt meer bij vanuit het niets beginnen en met niets eindigen. Ik kan eigenlijk niet goed tegen een groot team van mensen die allemaal een aparte taak hebben. Maar aan de andere kant heb ik helemaal niet de behoefte om de principes van het collectief, zoals ze werden geformuleerd in de jaren zestig en zeventig, als één maatstaf te nemen of als enige methode om het werk te doen. Ik denk wel dat je op die manier heel andere dingen doet en hele andere dingen maakt.

Van Toneelschool tot Onafhankelijk Toneel: welke vijvertjes heb je dan allemaal doorzwommen?

Ik ben het altijd zo blijven doen zoals ik het deed, ik ben nooit veranderd. Misschien heeft het te maken met het feit dat mijn interesse niet altijd bij het toneel lag, maar ook bij beeldende kunst. Want ik heb ook een academieverleden.

Je begon aan de Toneelschool op het moment dat al die verschuivingen bezig waren?

Toen ik op de toneelschool zat, was er eigenlijk nog niks aan de hand. Er waren wel verschuivingen en dingen die zich aandienen. De jaren zestig zijn eigenlijk heel interessant, juist omwille van de minieme bewegingen in de politiek en in de kunst. Je had de oudere generatie van de abstracten of semi-abstracten, de Cobra-groep, en in België een aantal pioniers op het gebied van de moderne beeldende kunst. In de late jaren vijftig en voor de bouw van de Berlijnse Muur was er contact met het communistisch bewind, niet expliciet, maar wel in mentaliteit. Als je kijkt hoe er in de jaren vijftig is gebouwd in Warschau, dan verschilt dat niet sterk met hoe er in Brussel of in Rotterdam werd gebouwd. De teruggang zie je pas komen na het formuleren van het IJzeren Gordijn, die dingen gaan heel erg samen. Op het moment dat ik eind jaren zestig, begin jaren zeventig een tijdlang ben gaan rondreizen in het Oostblok zag je gewoon dat men daar nog in die periode zat: alsof het Antwerpen, Brussel of Amsterdam was van tien jaar ervoor. Het was dus op één of andere manier allemaal stilgelegd. Het was een wonderlijke wereld, de wereld van de jaren zestig, en toen kwam dus echt de discussie over wat er moest gebeuren of wat zou kunnen gebeuren en dat was immens. Hele kleine passages uit literatuur van die tijd geven eigenlijk al aan hoe dat doorbroken moest worden. Je had ook auteurs van vlak na de oorlog: Jan Hanlo schreef vrij concrete poëzie, maar de manier waarop hij ermee omging en de dingen die hij schreef over zijn eigen leven maakten onvoorstelbaar veel los. Dat was een andere manier om met literatuur, teksten en ideeën om te gaan. Voor het eerst was er een echt verband met politiek, zonder er expliciet over te spreken. De angst om erover te spreken was er, men was preuts. Homoseksuelen werden op zaterdagavond uit de Leidse straat geplukt en in de gevangenis gegooid, omdat men bang was voor eigenaardige vermenging. Het feit dat het gebeurde en dat soort dingen bij wijze van spreken gemeengoed waren, gaf aan dat het in beweging was. Je kan na het lezen van Jean Genet of Albert Camus niet meer zeggen dat je het niet weet. Dat je er geen verstand van hebt en dat het niet om jou gaat. De politiek werd in de schoot van de burger geworpen. Het was niet meer alleen een kwestie van volksvertegenwoordiging. Toen ik naar de Toneelschool ging in 1960 en we vroegen aan de directeur: 'Legt u ons eens uit, Meneer Bos, wat het Verfremdungseffekt van Bertold Brecht is', dan begon hij te stotteren. Hij wist er niet uit te komen en zei dat hij daar maar eens over ging nadenken. We deden het waarschijnlijk met opzet, om de toch wat saaie lessen te doorbreken en hem op een ander spoor te brengen dan Jean Anouilh of de dingen waar je het in de tijd over had. Een leerling die in een witte spijkerbroek op school kwam, werd terug naar huis gestuurd om iets anders aan te trekken. Maar de leerkracht in kwestie was tegelijkertijd een groot bewonderaar van Arthur Schnitzler, die toch een enorme pornograaf was. Die paradox zat er in en dat zie je aan de bestuurders, eind jaren zestig, dat ze niet weten hoe ze moeten optreden tegen de brutale apen die meewillen. Die willen mee beslissen.

Waar kwam je terecht toen je afstudeerde?

Ik ben Toneel gaan doen en dan ben ik een tijdje naar de Rijksacademie geweest om te leren schilderen en tekenen. En toen ben ik teruggegaan naar het toneel. Ik kom uit een toneelfamilie, dus het was waarschijnlijk onvermijdelijk dat ik daar terecht moest komen, dat waren de mensen waar ik mee omging. Niet alleen kennissen van mijn ouders, maar ook de nieuwe generatie. Dus ik ben allerlei dingen gaan doen om geld te verdienen, in alle mogelijke fabrieken en rare dingen gaan werken om überhaupt mijn studie te kunnen betalen. Dan ben ik regie gaan doen op school, dat kon toen opeens, en aan het eind van de jaren zestig moest ik toch eens proberen om ergens terecht te komen. En dan heb ik op advies van de toenmalige directeur van de Toneelschool mijn eigen gezelschap opgericht en

dat was het Werktheater. Niemand had ooit voor mogelijk gehouden dat het subsidies zou krijgen, omdat de adviesorganen heel voorzichtig waren. Maar de toenmalige Minister werd van verschillende kanten geadviseerd. Wij behoorden niet expliciet tot die mensen die op de barricades hadden gestaan, maar wij wilden uit die traditionele manier van maken. Het belangrijkste was: we wilden uit die productiedwang van de grote gezelschappen waar ik zelf wel af en toe in had gezeten, maar nooit vast aan verbonden was geweest. Onze voorbeelden waren duidelijk: we hadden Jerzy Grotowski gezien, Bread and Puppettheater meegemaakt en er was de oprichting van Théâtre du Soleil. Je zag dingen gebeuren, wij hoefden ons niet te laten opsluiten in een repertoiregevangenis, want zoervaarden we dat. Niet an sich bedoelend dat het repertoire moest ophouden met bestaan, maar we hadden het idee dat het op een andere manier gemaakt moest worden, meer openlijk. En dat je het contact met het publiek moest herstellen. Het is natuurlijk zo dat die twee Wereldoorlogen een enorme hoeveelheid puin geworpen hebben, letterlijk en figuurlijk, tussen de avant-garde bewegingen van begin 20^{ste} eeuw en de tijd waar wij zaten. Een boek over dadaïsme kon je in de jaren zestig niet krijgen, nu word je ermee doodgegooid. Het was dus zo dat als je bij zo'n gezelschap kwam, dan maakte je iets en dan bleef het niet eens op het repertoire. Ze hielden geen repertoire. Maar je werd dertig keer de provincie doorgesleept, je stapte een bus in en kwam aan in een schouwburg, dan keek je in een zwart gat, dan stapte je weer de bus op. Dat werd op verschillende manieren doorbroken. En dat wilden we eigenlijk.

Het Werktheater werd dan het Onafhankelijk Toneel?

Ja, daar ben ik maar een korte tijd gebleven. Het was een hele heterogene groep met veel verschillende ego's. Dat was interessant, maar op een bepaald moment dacht ik: dat moet niet blijven, want dan stagneren we elkaar. Ik ervaarde mezelf als iemand die in de weg stond. Er was een conflict geweest. Ik had dat kunnen oplossen, maar ik was bang, op het moment dat ik daar een punt van zou maken, dat het Ministerie zou zeggen: 'Zie je wel, het gaat allemaal niet!' En daarbij kwam dat we met mensen van de Rietveld Academie een andere groep hadden, Het Nieuw Anarchistisch Program. Dat was eigenlijk een soort performance groep, geen toneel, maar het had wel toneelaspecten. In feite is dat de basis geweest voor het Onafhankelijk Toneel. Op een gegeven moment vroeg iemand uit Rotterdam: 'Wil je niet een nieuw gezelschap beginnen?' De Rotterdamse Kunstraad had ingezien dat zo'n gezelschap een plek moest krijgen. Moet je voorstellen: aan het eind van de jaren zestig waren er een paar grote gezelschappen, misschien één of twee wat kleinere, maar helemaal geen echte collectieven, die waren er gewoon niet. En omdat ze er overal ter wereld wél waren, vonden we het vanzelfsprekend dat we er ook aan meededen.

Hoe zou je het Onafhankelijk Toneel beschrijven als gezelschap?

Bij het Onafhankelijk Toneel was er altijd een dubbele situatie: langs de ene kant maakten we zogenaamde montagevoorstellingen en projecten – bijvoorbeeld Vladimir Majakovski – hebben we veel gedaan. Maar op een bepaald moment kwam er een soort behoefte om toch gewoon het repertoire op te nemen en te kijken of het ook op onze manier zou kunnen en of het een andere vorm zou krijgen. Dat hebben we gedaan, met als pièce de résistance in één jaar tijd zeven klassieke stukken achter elkaar. We hadden dus de idee dat we die dingen op een gelijk niveau wilden doen: langs de ene kant het repertoire-onderzoek en langs de andere kant de performance-achtige dingen en de multidisciplinaire dingen, om daar maar een idioot woord voor te gebruiken. Documentaires wilden we ook maken, klassieke documentaires die we op het toneel wilden brengen. Het is er nooit van gekomen, maar dat wilden we toen. En die ideeën hadden we dan voorgelegd aan de Kunstenraad, maar daar was gewoon veel meer geld voor nodig. We waren met z'n twaalven, we hadden er zeker twintig nodig, wat meer productiemogelijkheden en wat meer kantoor. En dat kregen we niet. Een tijdlang hebben we dan het geld verdeeld, van het ene naar het andere project, maar we voelden dat we daar in vast liepen. Dan is er een moment geweest dat we zeiden 'Ja, laten we maar scheiden'. Dat betekende het ontstaan van Maatschappij Discordia.

Discordia ontstond dus niet echt vanuit een artistieke noodzaak naar iets totaal nieuw, maar het was een voortzetting van iets dat er al was, binnen een andere constructie, met andere mensen, in een andere stad?

Uiteindelijk waren de tijden veranderd. Het is inderdaad wel zo dat er een draaipunt ligt aan het eind van de jaren zeventig en tachtig, alleen zou ik niet precies weten hoe ik het moet omschrijven vanuit mijn eigen herinnering. Ik kan natuurlijk wel proberen de politieke gebeurtenissen en dergelijke van die tijd te herinneren en hoe we daar tegenover stonden. Dan kom je op allerlei punten terecht die misschien niets met kunst te maken hebben, maar die een ongelooflijke invloed hebben gehad op hoe de mensen denken over de wereld. Je ziet breekpunten aan het eind van de jaren zeventig, ook in het Oostblok. Er was een kleine opleving van de Communistische Partij in Amsterdam en daarin ontstond een scheiding. De ene helft denkt: ach dat zijn toch saloncommunisten, wat hebben die er mee te maken? Maar ze hadden wel echt het idee dat ze alles opnieuw zouden kunnen formuleren. Dat ze het Oosten een spiegel zouden kunnen voorhouden. Daarin komt ook een auteur als Heiner Müller op, die zijn blik Oostwaarts gericht heeft en niet alleen maar uit Oost-Duitsland komt. Die gemakkelijk naar West-Duitsland kan vanwege zijn prima politieke contacten, maar zich naar het Oosten heeft gewend. Nog in de jaren zeventig zei iemand me: 'Jullie moeten *Die Hamletmaschine* een keer spelen, dat is iets voor jullie'. Ik las het, had er een gesprek over en kwam er op uit dat ik het wel kon doen, maar dat ik enkel bij benadering wist waar het over ging. Ik ben toen naar Duitsland gegaan en zag wat ze er daar precies mee deden en ik begreep dat het ook heel typisch een verwerking was. Een oorlogsverwerking: het slagveld dat Heiner Müller beschrijft in *Die Hamletmaschine* is het slagveld van de Tweede Wereldoorlog en vergelijkbaar met dat (niet zogenoemde) slagveld van Samuel Beckett. Als je zo'n voorstelling in Duitsland zag, had het behoorlijk veel impact. De blik van de Duitsers is op het Oosten gericht en wij zijn op het Westen gericht. Die gerichtheid op het Oosten is na de Eerste Wereldoorlog bij ons verdwenen. Het Oosten werd onze vijand. Die problematiek van in zichzelf omdraaiende dingen vind ik ook terug in het werk van mensen die vreemd genoeg als apolitek worden ervaren, zoals Rainer Maria Rilke, want ook daar is elke letter een tijdsdocument. De politiek zit gewoon overal in. Dat is één van de dingen waarom ik het mooi vind om met repertoire te spelen en me bezig te houden met literaire items: omdat ik het idee heb, dat het goed is om dingen te ontsluiten. Het is interessant om er zo mee om te gaan, dat er geen letter aan verandert, maar dat de attitude zo is dat iedereen denkt: ah, gaat het daarover! En niet de vormgeving en de ideeën er bovenop stampen en die een beetje uitvergroten – wat dat betreft zijn we toch heel anders bezig geweest dan Brecht. Aan de andere kant gebruiken we nog veel van de manier waarop hij dacht afstand te nemen, waardoor je ziet dat het gespeeld is. Wat beter is dan wanneer je je gewoon zomaar identificeert met één of ander stom verhaal, want dan blijf je alleen maar in dat stom verhaal zitten. Waar zit je dan naar te kijken? Bij Discordia is dat het uitgangspunt geweest, dat had te maken met het werk dat we ervoor deden. We hadden heel sterk het gevoel dat het modern repertoire zou zijn. Dat repertoire wilden we houden, zoals onze voorstellingen van Thomas Bernhard: dat je die door de jaren doorspeelt om te kijken of het door de jaren heen ook een andere impact heeft. Dat is de revolutionaire mogelijkheid van het spelen van repertoire. Niet zoveel mogelijk het publiek bedienen, maar de voorstellingen bij wijze van spreken speelbaar houden.

Je hebt de zogenaamde 'Vlaamse vernieuwing' de 'beeldenstormers' met het afbreken van teksten, maar daarnaast een volledig nieuwe generatie die inderdaad specifiek teruggaat naar een of andere tekst. Die twee lijken bijna tegengesteld, maar misschien is dat helemaal niet zo.

Ik denk dat het warenhuis alleen veel groter is geworden, met veel meer gespecialiseerde afdelingen. Het is maar de vraag of bepaalde dingen, als je ze zo drastisch bewerkt, dan nog naar die tekst zelf verwijzen. Wij hebben er altijd een eer in gesteld om een stuk – als we het aanbrachten als een stuk – dat we dat stuk ook deden. De Bernhard-stukken speelden we altijd integraal. En ik zou ook geen reden hebben waarom ik dat niet zou doen. Wij namen een stuk en dachten: wat staat er eigenlijk? We hadden veel meer ironie ontdekt en veel

meer vaudeville. Wij kwamen daar dus mee en opeens brak het gewoon open. Heel vreemd, we waren er ons helemaal niet van bewust. De behoefte naar het publiek toe te gaan was nog steeds heel erg aanwezig. Bij het Werktheater was dat expliciet, daar speelden we gewoon in het gymnastieklokaal met de kale wand en na de voorstelling gingen we over in een gesprek met de mensen die daar zaten. Binnen het repertoireachtige gebeuren gebeurde zoiets toen nog niet. Wel bij groepen zoals de Werkgemeenschap in Brussel, met hun activerend toneel. En in Nederland hadden we Sater en Proloog. Het eigenaardige aan die voorstellingen was dat ze toch een soort van leken spel karakter hadden. Vormgeving werd helemaal aan de kant gegooid. Terwijl wij heel sterk de idee hadden dat de vormgeving – zelfs al was die heel miniem – er toch een heel essentieel onderdeel van was. Het zijn uitvindingen die je doet: wat is dan precies een decor en waarom zou je het hebben? Dat werd ter discussie gesteld. Hoe zitten locaties in elkaar? Kan je schouwburgen niet als locatie gebruiken bijvoorbeeld? Dat waren allemaal dingen die wij met onze hele kleine groep probeerden te doen. Toen we subsidie aanvroegen, hebben we heel duidelijk geformuleerd dat wij een repertoiregezelschap wilden zijn, maar *tussen* en *tegen* de grote gezelschappen. Het Onafhankelijk Toneel had een veel fundamentele ideologische aanvraag. Maar dat waren ook de eerste schreden op het gebied van een revolutionaire nieuwe kunstbeschouwing. In feite volgde je toen Jean-Luc Godard, dat was een trend. De films van Godard hebben onvoorstelbaar veel betekend voor het moderne toneel. Ook daar werd in feite de continuïteit geheel in de steek gelaten. Je zag dat toneel of film overal kon zijn. De idee dat Godard met zijn crew de straat opging, dan elke dag een stukje van het script schreef en de rest weer weggooide, dat waren natuurlijk ook dingen die wij dachten te willen.

Zie je nog andere inspiratiebronnen à la Godard, die bewust of onbewust mee bepaald hebben waar je voor stond?

The Living theatre en Grotowski zoals ik al zei en ook bepaalde dingen die binnen de mime en beeldende kunst gebeurden. Heel veel vanuit film natuurlijk. Het was wel zo dat de inspiratiebronnen over het algemeen zowel bij het Onafhankelijk Toneel als bij Discordia niet uitsluitend van het toneel kwamen. Dat was er wel heel anders aan. Het is opvallend dat Discordia voor veel andere mensen een echte inspiratiebron is geweest. Aan het eind van de jaren zeventig, begin jaren tachtig kwamen wij voor het eerst naar België. De eerste voorstellingen die we in de Monty speelden waren in 1983 geloof ik. We opereerden eigenlijk meer als een popgroep dan als een toneelgroep. We kwamen daar aan, we dronken whiskey, soms waren we daar met drie à vier verschillende voorstellingen tegelijk. De manier waarop we dat deden was heel informeel. Later zijn er wel wat stringentere vormgevingen gekomen, niet altijd ten goede trouwens. Het rare was toen dat direct contact met die verschillende mensen die daar kwamen en niet alleen met het echte publiek, maar ook met het meta-publiek. Jan Fabre kwam kijken, en we hadden lange gesprekken waar het over ging. We kregen toen opeens contact met al die jongens en meisjes die hier vast zaten en dachten: wij willen eruit!. Toen gebeurde datgene hier in België wat bij ons eerder is gebeurd en dat heeft uiteindelijk geleid tot wat ze wel eens de Vlaamse Golf noemen. Veel mensen kwamen vragen: 'Hoe doen jullie het dan? Wat moeten we nou doen? Subsidie aanvragen, waar moeten we daarvoor naartoe?' Dat was hier ongewoon, want iedereen zat te wachten op iemand die dat keurig kwam aanbieden. Er was een soort beschroomdheid om het zelf te vragen. Maar dat veranderde, en uiteindelijk is het subsidiesysteem gelieerd geraakt aan het Nederlandse systeem. Het is anders maar het lijkt er wel op. Ik denk dat het belangrijker was dat we gesprekspartner waren. Dat we het deden, dat we konden uitleggen en hoe we het deden.

Kan jij die invloed concreet zien – kan je zien wat zij meenamen uit de gesprekken die jullie hadden?

Dat is moeilijk voor mij, om daar iets over te zeggen. Als je iets op het toneel brengt, komen alle dingen die je bedenkt en die je uitvoert uiteindelijk ook weer in andere voorstellingen terug. Je kan er kwaad, maar ook trots op zijn. Maar ja, die periodes en vormen lopen in

elkaar over. Ooit kwam ik in Roemenië waar ik Anouilh en Beckett zag en dacht: goh, het verschilt eigenlijk weinig of niet van bij ons. In het begin van de jaren zeventig kwam ik in Istanbul en daar bleek een gigantische hoeveelheid repertoiretoneel te bestaan, precies op dezelfde manier waarop wij repertoire deden. Dus ik neem aan dat binnen de avant-garde beweging, binnen de kleine groepen, het niet anders kan dan dat die dingen een beetje op elkaar lijken. Ik heb ook aan veel mensen lesgegeven, dus ik heb heel veel mensen beïnvloed, denk ik. En je hoopt dat ze zich daaraan ontworstelen, of misschien niet, ik weet niet. Toneel is één grote familie, natuurlijk.

Maar het is moeilijk om te zien hoe dat wat de jonge Ivo Van Hove of Guy Cassiers of Sam Bogaerts deden gelieerd was aan wat Discordia deed.

Nou ja, ze zagen het en ze hadden het erover, ze vonden het wel of niet mooi. Het is heel verschillend: ik zou nooit een voorstelling maken zoals Ivo Van Hove. Toch zijn er, zeker wat vormgeving betreft, duidelijke overeenkomsten. In het maken van bepaalde dingen is het zo dat Jan Versweyveld en ik veel van elkaar hebben. Hoewel het bij hem vaak totaal anders uitpakt en natuurlijk op veel grotere schaal wordt gebracht. De technische middelen die hij heeft zijn ook veel groter, die heb ik natuurlijk nooit gehad en die wil ik ook helemaal niet. Beschouw je *Claus/Scribe* als een belangwekkende voorstelling? Wat zijn jouw herinneringen over die voorstelling en hoe kwam die tot stand? We hadden nooit Hugo Claus gespeeld en we dachten dat we dat eens moesten proberen. En op een of andere manier hadden we het idee, dat we daar iets bij moesten doen. We hebben twee dingen naast elkaar gespeeld, een klassiek Eugène Scribe stuk, een well-made play en een sterk aan de 19^{de} eeuw verwante auteur als Claus, die ook heel sterk classicistische elementen in zich draagt. Ook in zijn relatiekomedies en in zijn boeken heeft hij een bijna Romeins manier van denken. In zijn dramaturgie zit dat ook heel sterk. Dat heeft hij ook nooit onder stoelen of banken geschoven en wij dachten: we combineren die twee dingen en kijken wat eruit komt.

Dus het vertrok bij de gedachte: met deze tekst hebben we wel iets.

Dat Claus-stuk is echt heel bijzonder, en we wilden proberen om het uit het melodrama te krijgen waarin het meestal werd gebracht. Wij vroegen ons af of we met een meer afstandelijke en reciterende manier van spelen met Claus konden omgaan. En dat leverde echt iets anders op dan het was, ik weet alleen niet precies wat. En ik weet niet precies wat de mensen ervan vonden. Ik weet dat Claus het niet zo goed begreep, maar dat z'n familie dolenthousiast was. Ze zeiden allemaal: 'Hugo, jij bent veel te conventioneel om het leuk te vinden'. En toen zei ik: 'Jamaar, het is toch jouw stuk, Hugo?' En vervolgens hebben we de hele avond over Chinees antiek gesproken, daar wist hij iets van, en ik ook.

Hoe ziet zo'n repetitieproces er dan uit?

We hebben wel eens in Brussel gerepeteerd, want we hebben het gemaakt voor het Kaaitheater in die tijd. We zijn een tijdje gaan zitten om te analyseren waarover het ging, waarover het zou kunnen gaan, veel belovende literatuur erbij betrokken om te kijken of dat kon. Uiteindelijk zijn we naar de kracht van het verhaal teruggedaan. We hebben het bijna helemaal gespeeld, met een paar kleine toevoegingen. Om te kijken wat het oplevert. Het was heel klein, het was heel miniem. We werkten altijd anders. Soms betreden we het repetitielokaal niet eens. Dan gaat het meer om afspraken, dan bouwen we iets op waarvan we wel ongeveer van tevoren weten wat. En dan wordt heel langzaam geprobeerd om dat in evenwicht te krijgen. Je probeert natuurlijk veel dingen met elkaar als het gaat om teksten: om die met elkaar te lezen, en de muzikaliteit daarvan te bepalen. Maar dat gaat overall. Het is zelfs vaak zo, dat het repetitielokaal de muzikaliteit van de dialoog verstikt, omdat het een frigide omgeving is. Dus wij zoeken altijd een opening daarin. We hebben ook al jarenlang in Amsterdam geen repetitielokaal meer, sinds we uit Felix Meritis zijn weggejaagd. Als het echt nodig is gaan we bij vrienden repeteren. Maar het is werkelijk altijd anders. De laatste serie voorstellingen die we nu hebben gemaakt – een stuk of vijf voorstellingen die in elkaar overlopen – die zijn helemaal op afspraak. En die vinden pas na twee of drie opvoeringen een duidelijk grid, zelfs dan kunnen ze nog veranderen. Het lijkt

eigenlijk meer performance art dan toneel. Maar het is wel heel sterk literair verbonden. Het is een poging om te komen naar een ander soort attitude, niet alleen maar ten aanzien van het publiek, maar ook ten aanzien van de kleine ruimte waarin je speelt. Maar ja, ook dat kan weer van vandaag op morgen totaal veranderen.

De finaliteit van theater, zoals jullie dat ontwikkelden, hoe zou je dat benoemen? Gaat het over de ontmoeting met het publiek, of gaat het over een onderzoek van jullie zaak met een nieuwe kijk?

Ook al neem je een tekst van eeuwen oud, uiteindelijk gaat het over nu. De tijd waar je in leeft is essentieel, het is de context waarin je het doet en het is maar de vraag of je daar voldoende bij betrokken bent. Of dat herkenbaar wordt. Als je met een team werkt, waar je meerdere voorstellingen mee maakt, dan krijg je natuurlijk toch steeds een soort van sfeer die te maken heeft met attitudes. De tekst en datgene wat je allemaal doet in de vormgeving zijn maar ten dele datgene wat het publiek opneemt. Het is de lichaamstaal die het meeste impact heeft. Daar heb je vrijwel geen zicht op. Dan moet je maar hopen dat het betrouwbaar is. Er zijn natuurlijk altijd teksten, interpretaties van teksten en een tekst is voor elke tijd anders. Als we nu Bernhard spelen, dan komt dat echt totaal anders aan dan vroeger. Echt totaal anders, terwijl de voorstellingen qua vorm precies hetzelfde zijn gebleven en de mensen die er in staan ook hetzelfde zijn. Maar het zijn andere voorstellingen geworden.

Er was een soort vaste groep in de beginjaren?

Er zijn altijd mensen geweest die er toen waren en die er nu ook nog steeds zijn. Voor de rest zijn er heel veel mensen bij ons geweest. Soms een paar jaar, soms de hele tijd. We vragen nooit iemand: er komt iemand bij en die blijft dan hangen. Als de financiële mogelijkheden er zijn kan iemand een tijd lang meewerken. In de meest productieve jaren, van midden jaren tachtig tot midden jaren negentig, waren we soms met z'n twaalf. We zijn nu met heel weinig, dus zijn we heel erg op elkaar aangewezen. We moeten ervoor zorgen dat we niet te veel op elkaar botsen.

Diegenen die het samen mee opgericht hebben, zijn dat diegenen die er nu inzitten?

Ja, maar ik zie bij wijze van spreken het gezelschap. Er zijn een paar mensen die er nog steeds zitten. Maar de 'Rührung' die in het werk zit, is door veel meer mensen gemaakt. En de ontwikkelingen zijn dus ook mede bepaald door die mensen. Maar dat is overal zo natuurlijk, daar zijn we niet uniek in.

Kan je iets vertellen over de voorstelling van Sardou, Wilde en Shaw?

Dat is heel interessant: drie belangrijke stukken uit drie verschillende periodes. Victorien Sardou is uit 1875 of 1880, Oscar Wilde is uit 1900 of iets daarvoor, en Bernard Shaw is van 1910 of 1915. In het onderzoek naar onze stukken waren we gekomen op hoe het toneel vanaf de 19^{de} eeuw veranderd is. We waren toen veel bezig met toneel uit de 19^{de} eeuw: we hebben Alexandre Dumas gespeeld, kijken of dat nog kon of je daar nog mee bezig kon zijn. En welke vormen er in zitten die je op een normale manier kan brengen, zonder dat ze historisch lijken, zonder dat het kostuumstukken worden. We kwamen erachter dat er niet zoveel gebeurd was, maar dat er een heel sterke emancipatie tot stand komt in hoe je met elkaar omgaat. Het stuk van Sardou, *Divorçons*, dat is echt een komedie die met allerlei mogelijke manieren probeert alles onderuit te halen. Dan had je dat hele ernstige stuk, de komedie van Wilde, *A Woman of No Importance* en een stuk van Shaw, *Mrs. Warrens Profession*. De drie stukken behandelen dat wat je geheim houdt in je liefdesleven en in je leven überhaupt op een andere manier. Ik heb die stukken dan in elkaar gemonteerd. Dat kon heel goed: we hadden toen voor het eerst een Mackintosh, en op dat rare, kleine scherpje heb ik die teksten in elkaar zitten monteren. Die stukken zijn voor een groot gedeelte in de voorstelling tekstueel heel gebleven – niet helemaal maar ongeveer – en doordat ze door elkaar gesneden waren en elkaar steeds raakten zijn ze in dezelfde volgorde gebracht als ze in het stuk zitten. Zo kreeg je onvoorstelbare, onverwachte redeneringen, zonder iets te doen. We hadden een rechthoekige ruimte en we hadden het zo

diep mogelijk geprojecteerd. Eén mise-en-scène liep langs de kanten, één liep door een diagonaal, en de derde zat in een cirkel. Als je in een cirkel liep wist je, je bent in het ene stuk, als je in een rechthoek liep in het tweede en als je diagonaal liep in het derde stuk. Dat hadden we zo afgesproken. We hebben het dan gewoon heel nauwkeurig ritmisch in elkaar gebracht door het helemaal te luisteren, operatechnisch: als je bij wijze van spreken je ogen dicht deed kon je het al volgen. En via die metriek maakten we een uitvergrote huiskamer waar drie soorten meubilair stonden. Dat was heel bijzonder, het was eigenlijk het einde van een periode.

Het stuk is niet meer opgevoerd?

Jawel, we hebben het een tijd opgevoerd. Maar het interessante eraan was dat er een nieuw stuk ontstond en dat je je realiseerde dat dat kon op alle mogelijke manieren. Dat je repertoire zo kon behandelen.

Zie jij thematische lijnen of thema's die steeds terugkwamen, ook al waren de stukken verschillend? Er is vaak de neiging om over Discordia te spreken in termen van methodiek en scène-op-scène.

Dat wordt vaak gezegd en dat is natuurlijk wel zo, maar het is geen opzet, het is allemaal zo onbedoeld. Je moet rekening houden met wat je wilt. Eén van de allerbelangrijkste dingen is de confrontatie tussen datgene wat je zegt en datgene wat je bedoelt, in welke context het staat en in welke tijd. Voorstellingen kunnen nog zo interessant, nog zo bijzonder, nog zo extravagant zijn, maar als ik niet kan ontdekken waarover het gaat, haak ik af. Het moet ergens over gaan, daar zoek je naar, het maakt niet uit waarmee je het vindt. Het maakt ook niet uit welk stuk je kiest, maar als je het aanpakt en je neemt het au sérieux, dan onderzoek je natuurlijk waar de bronnen liggen, waar de geschiedenis ligt en wat het ongeveer voorstelde, hoe het maatschappelijk bestel toen was en hoe het nu is. Als je dat gaat doen, dan komt daar deze tijd in geslopen en wordt het iets totaal anders. Dat is ook hoe toneelauteurs stukken schrijven, want grosso modo worden die stukken geschreven door mensen die zelf toneel spelen en regisseren. Er zijn eigenlijk geen stukken die standhouden, die geschreven zijn buiten de toneelwereld. Er zijn uitzonderingen, zoals bij Robert Musil, die stukken schreef zonder dat ze opgevoerd moesten worden. De passie voor het toneel was daarbij gewoon zo groot, dat je denkt bij jezelf: ja, die hoort erbij. En ook daar zie je bij al die stukken, welk stuk je ook oppakt, dat het altijd al eerder geschreven is. Het heeft te maken met wat er voor ligt. Een stuk komt niet zomaar uit de lucht vallen. Zelfs mensen die denken totaal opnieuw te beginnen, hebben toch teveel gelezen om niet te weten wat ze moeten doen. Onder elk stuk ligt een ander stuk. Een ouder stuk, een ander besef, een andere tijd, een herinnering, ook een andere politieke entiteit. Als het gaat over een vader, gaat het over een politieke generatie voor je. Eén van de belangrijkste dingen waar ik me altijd mee bezig heb gehouden is de vraag: is het nodig? De mensen die mij beïnvloed hebben, niet enkel op het gebied van dramaturgie en regie, maar ook op het gebied van spelen, waren mensen die uiterst zuinig waren met hun materiaal. De momenten dat ze echt iets waren, spraken ze bijna binnensmonds. En dat waren momenten, waar ik meestal op zat te wachten, niet alleen ik, maar de meeste collega's hadden dat ook. De holle retoriek die er soms overheen wordt gegooid, is voor een groot deel niet nodig. Soms wel, om het een beetje brandende te houden. Dan raken de mensen eraan gewend en denken ze dat het zo moet. Het kan ook heel leuk zijn, om het te doen.

Hebben jullie het ooit zo gedaan?

O jawel, we citeren dat gebrul wel eens. Ik heb het zo geleerd, en af en toe doe ik het dan voor hoe het was. Maar ik heb het ook geleerd van leraren die er niet helemaal zeker over waren of je het zo moest doen. Mijn vader was ook een toneelspeler. Hij was uit 1904 en heeft bij Eduard Verkade gespeeld, een grote Nederlandse toneelleider. Hij speelde heel expressionistisch. Wel vrij zuiver, maar heel expressionistisch en dat trok zijn stem ook mee. Op een bepaald moment ben ik dat ook gaan imiteren. Later heb ik gevraagd wat ik ermee moest doen. Zo heb ik les van hem gekregen en van meet af aan voelde ik dat ik het zo niet

moest doen. Niet omdat ik me a priori wilde verzetten tegen zijn vorm, maar het was een totaal andere periode. Hij is er ook mee opgehouden. Hij heeft na de oorlog eigenlijk niet meer zoveel gespeeld. Het naoorlogse toneelspelen was toch ook wel gebonden aan schroom. Toen mochten ze eigenlijk helemaal niets. Het rare is dat er uiteindelijk toch een soort van Beckettiaanse retoriek is gekomen. Waar wij ons dan weer tegen af moesten zetten. Een soort van quasi eenvoudig, bijna litanie-achtig zingen, dat hoeft volgens mij helemaal niet. Dat is heel duidelijk modernisme van de jaren vijftig: het moest anders, maar je durft het niet helemaal in de steek te laten. Ik vind het interessant om toneelspelen bij wijze van spreken zo op te vatten alsof je nog gewoon praat. Om zo gebruik te maken van een soort vanzelfsprekendheid en het toneelspelen in de steek te laten op het toneel. Dat was ergens belangrijk, dat je het niet al te veel pusht. Toneelspelen moet gepassioneerd, maar minder fanatiek. Het fanatieke, de idee van 'the show must go on' verpest vaak heel veel. Je wilt toch in gesprek blijven. Dat is waar ik altijd naar zoek: dat wat de vorm ook is, dat je in gesprek blijft. Aan de andere kant heb ik ook van mijn vader geleerd, die na de oorlog toneelcriticus was en waarmee ik naar de schouwburg ging, dat stukken ergens moesten over gaan. Hij vroeg altijd aan mij waar het stuk over ging en de allereerste keer dat hij dat vroeg probeerde ik het verhaal te vertellen. Hij zei: 'Nee, daar gaat het niet om, het gaat er om: waarom doen ze het? Waarom nu?' Die stukken konden 2000 jaar oud zijn, maar ze moesten ergens over gaan wat wij nu konden begrijpen, vond hij. Als dat niet zo was zei hij: 'Ja, ze hebben weer wat van stal gehaald'. Dat schreef hij dan ook op: 'Ze hebben het weer van stal gehaald'.

Heb je het dan telkens over erg verschillende dingen in je voorstellingen, of zie je dan achteraf toch een soort algemeen terugkerend thema?

Ik heb eigenlijk geen weet van bepaalde specialistische onderwerpen. Als je op het toneel iets brengt, dan haal je daar de essentiële dingen wel uit. Zelfs het meest rudimentaire stuk heeft al die elementen in zich. Als je een volkomen, bij wijze van spreken, seriële Beckett neemt en je gaat die analyseren, dan vind je aansluitingspunten voor alle mogelijke dingen die je in het leven meemaakt. Ik vind ook dat al die dingen in een opvoering aanwezig moeten zijn, dus alles is aanwezig. We zitten natuurlijk niet meer in de klassieke tijd waar de stukken over één ding gaan. *Oedipus* gaat over één ding, punt uit. En *Elektra* ook, maar *Hamlet* heeft misschien wel dertig plots. En het gaat over heel veel verschillende dingen, het springt van de hak op de tak. In de Barok is een scenario zo hybride geworden. Er is geen perspectief meer te vinden, het is overdrijving, alles loopt in elkaar over, en alles loopt terug. William Shakespeare is nog altijd onze belangrijkste leermeester op dat gebied. Shakespeare is modern. Wat betekent het dan, dat je overal rekenschap geeft en dat er een maatschappij is waarin je niet precies de autoriteiten vastgesteld ziet? We hebben geen toneel meer, omdat we geen gemeenschap meer hebben. Daar bedoelt hij mee dat er een gemeenschap is, maar er is niemand meer verantwoordelijk voor die gemeenschap en daardoor is er geen gezamenlijk toneel, Daar zit de paradox die ik op een bepaalde manier steeds ontdek. Wij zijn daar altijd mee bezig, om toch die gemeenschap tussen de toneelspeler en het collectief tot stand te brengen. Dus het is een oud gevoel van samen horen, maar dat is natuurlijk een illusie. Het kan nooit een bindende afspraak zijn. Dat is iets waarmee we moeten leven. Zoals de sferen van Peter Sloterdijk, dat gaat over hoe het moderne levensgevoel in elkaar zou kunnen zitten. Hij zegt dat het schuim is, dat de mensen in verschillende belletjes zitten en toch bij elkaar horen. Het proberen modern te maken van een antieke filosofische theorie, zoals die door de jaren heen ontwikkeld is, zou je als heel tragisch en als bedreigend kunnen zien, maar aan de andere kant kun je ook denken: goh, maar deze analyse is zo interessant. Hier kan ik bij wijze van spreken mee verder. Hier kan ik over nadenken, want ik word in ieder geval uit mijn katatonische stilte gehaald, uit datgene waarvoor ik naar mijn analist, het toneel, de schouwburg, de film, het museum ga. Je zoekt verstrooiing op allerlei mogelijke manieren. Je zoekt contact en je zoekt relaties. Er is wel een basis die iets bepaalt, maar je moet werkelijk de hele wereld erbij roepen om het stuk te kunnen doen. Shakespeare is ook moeilijk, trouwens.

Zijn er voorstellingen van andere makers die je bijzonder vond?

Ik vind het toneel altijd bijzonder, zelfs als ik iets vreselijk vind en er kwaad over ben vind ik het bijzonder. Er is nu een heel sterke tendens bij mensen die op de toneelschool zitten en zeggen: 'Ik wil niks lezen, ik wil niks weten, ik wil het gewoon maken.' Er was onlangs nog een performance artiest die in de krant schreef: 'Ik begrijp niet waarom al die mensen die oude stukken maken, wat een onzin!' Ik begrijp dat wel, alleen is dat zelf ook onzin. Ik begrijp dat je bang bent om beïnvloed te worden. Ik ben er niet expliciet bang voor, want er is ongetwijfeld iets wat mij de dingen doet vergeten, om een soort van ruimte te krijgen, nieuwe repetitielokalen bij wijze van spreken, een nieuw podium waar ik zo maar op kan.

Wat vond je van voorstellingen van Jan Fabre en Anne Teresa De Keersmaeker?

De voorstellingen van Jan Fabre zijn unieke voorstellingen. Het staat heel ver van mij af, maar ze zijn uniek. Ik kan er met veel genoegen naar kijken. Het is soms ook echt de meest onvoorstelbare flauwekul, maar ik houd daar erg van. Die flauwekul van Jan Fabre, dat is superieure flauwekul. Hij zal het me niet in dank afnemen als ik dat zeg, want dan wordt hij kwaad. Maar het is soms heel muzikaal en helder en soms ook to the point. Bij Anne Teresa De Keersmaeker is het heel anders, dat ken ik niet zo goed. De laatste voorstelling die ik gezien heb, *Zeitung*, vond ik echt fenomenaal. Ik heb er zelf aan meegewerkt, maar ik vond het fantastisch goed. Zo helder, zo echt perfect – niet in alle opzichten, natuurlijk zitten er allerlei rommeltjes aan. Dat vind ik nooit erg. Wat onthoud je van een voorstelling? Soms een paar momenten. Maar ja, dat is toch al wel wat! Ik wilde daar ook iets heel duidelijk mee doen, een antiritmering en dat is een heel gevecht om dat tot stand te krijgen. Dat zijn kunstenaars die met elkaar vechten om principes. Op een middag werd alles doorgenomen, iedereen moest weg. Ze vroeg me daarna: 'Wat vind je er nu van?' En toen zei ik: 'Het is briljant!' Het rare was dat ik dat gevoel bij het kijken helemaal niet had gehad en toen ik erover nadacht vond ik het briljant! Ik vond dat het zo moest, natuurlijk, nauwelijks zichtbaar, maar wel heel aanwezig. Dat is ook één van de dingen die ik met Anne Teresa gemeen heb: nauwelijks zichtbaar en toch aanwezig. En ook dat bepaalde dingen niet genoeg herhaald kunnen worden, dat ze op alle mogelijke manieren in series kunnen worden gedacht: ook al loop je door een heel stuk, dan herhalen de dingen zich steeds in elkaar. Dat is natuurlijk ook wel klassiek hoor. Als je de klassieke stukken bestudeert zijn het uitsluitend alleen maar V-tjes die naar een bepaald punt toelopen, ik houd erg van die manier van denken. Dat maakt veel vrij, dat houdt veel dingen open en dat is natuurlijk wel heel belangrijk.

Is er vandaag het gevoel, dat we nog steeds in de nasleep leven van de verschuivingen die toen gebeurd zijn?

Nee, maar toneel heeft zich overgeconsolideerd. Toneel vindt weer plaats in schouwburgen, iets waarvan we niet hadden gedacht dat het zo zou zijn. In tournees en afspraken, jaren van tevoren gepland, daar is het toneel weer helemaal in teruggekomen. Wij werken nog steeds anders, maar dat kan alleen omdat we zo klein zijn. Datgene wat nu aan de hand is, is niet wat ik zo graag had gewild. Ik zie wel dat het resultaat oplevert, het trekt hele andere soorten publiek aan en dat is heel interessant om te zien. Maar ik had gedacht dat er tenminste een heel andere theaterarchitectuur zou zijn gekomen. Zelfs de nieuwe zaal die we in Amsterdam hebben gemaakt, is een heel simpele zaal: grijs met een glazen achterwand waar je naar buiten kunt kijken als het moet, maar het is uiteindelijk toch een heel conventionele zaal. En eigenlijk is het zo dat je die zaal zoals hij nu is bijna niet meer als locatie kan gebruiken. Het is gewoon een soort ideale kijkdoos. En het is misschien wel goed om zo'n zaal te hebben, maar ik had gedacht dat er allerlei andere dingen zouden zijn gekomen en ik had gedacht dat de organisatiestructuur anders zouden zijn geworden, maar dat is niet zo. De gezelschappen zijn wel veel opener geworden, niet meer zo hiërarchisch. De kantoren zijn opener, de mensen zijn er meer bij betrokken. Maar toch, ik vind het nog vrij statisch. Ik had gedacht dat zo'n gezelschap nu uit vier à vijf collectieven zou bestaan. En dat is natuurlijk iets wat Guy Cassiers probeert door kunstenaars bij elkaar te vragen en te kijken of dat een wervende organisatie van collectieven zou kunnen worden. Ik ben er heel benieuwd naar of het inderdaad zo zal zijn. Maar de trek naar conventionele dingen natuurlijk

wel heel groot. We zijn heel afhankelijk van allerlei dingen die worden geschapen door het maken van festivals – eigenlijk leven we continu in een festival situatie. Dat gaat vaak ten koste van de primaire groepen waarvan ik vind dat ze elkaar dingen moeten leren. Wat ik jammer vind aan de situatie is dat de grotere gezelschappen te klein zijn om echt op een goeie manier repertoire te houden en ook te weinig de leeftijd opbouwen. Je hebt vaak geen oudere acteurs meer en soms ontbreken er hele generaties. Dat is niet de manier waarop het moet, vind ik. Als je zo'n ambitie hebt, vind ik dat het eigenlijk anders zou moeten, ik heb daar veel kritiek op. Ik vind dat de ambitie van die gezelschappen zou moeten zijn om groter te zijn en met een bredere toneelspelersopbouw, want ik vind de toneelspeler als zodanig nog steeds één van de belangrijkste auteurs in die zaak. De toneelspelers moeten elkaar dat vak doorgeven en daar zijn de mogelijkheden minder voor geworden dan vroeger. Misschien dat het nu overal en nergens moet gehaald worden, ik weet het niet precies. Ensembles en huizen waren allemaal wat luxueuzer geworden, meer spots.

Eigenlijk is het bijna heel die generatie die het leven onmogelijk heeft gemaakt.

Ja, je hebt de jaren zestig en zeventig, waar het eigenlijk uit de voegen barst: iedereen buiten en dat soort dingen. Een onmogelijke situatie, maar toch is het zo dat er heel veel contact was tussen de operamensen, de mensen van het ballet, ... En nu ze in ideale omstandigheden zitten - de één heeft de schouwburg, de ander heeft een groot muziektheater - zien die mensen elkaar niet meer. Dat heeft iets heel schraals. En misschien is het gewoon de tijd die dat bepaalt, maar het is doodzonde eigenlijk. Misschien is het wel reactionair of nostalgisch om aan een periode te denken, waarvan ik eigenlijk wilde dat het heel anders was allemaal, maar ik had het contact wel willen houden. Met het scheppen van de middelen worden ook veel dingen weggedaan. Je moet het toch ook gewoon met elkaar kunnen doen. Dat vind ik heel frappant: in elk debat dat je vandaag hoort, heet het: 'we zouden meer met elkaar moeten opgaan'. Als er een debat tussen toneelspelers is, zeggen ze gewoon niks tegen elkaar, dat komt op een ander moment. Maar je komt elkaar moeilijk tegen in deze situatie. Ik had eigenlijk gedacht dat de kleinere en de grotere ensembles veel meer met elkaar zouden te maken hebben en dat is helemaal niet zo. Zelfs nu: plots is een klein ensemble een groot ensemble geworden, bij de KVS, maar ik zie die mensen minder dan ooit, dat is raar. Het is een moeilijk punt, voornamelijk ook omdat toneel in de samenleving vandaag toch heel beperkt zijn rol speelt. Het belang van een gezelschap in Amsterdam was in de jaren vijftig veel groter. Dat lag veel meer in het centrum van de aandacht. Er wordt nu misschien wel eens wat meer over geschreven dan vroeger, maar het heeft niet meer dat belang. Het is meer een deel van het grote aanbod. Dat heb je nu met die Festivalitis. Je kan een gezelschap oprichten en voorstellingen per jaar maken met handige middelen en heel de wereld doorreizen. De vraag is of het iets is en of je het contact met je publiek herstelt. Of het zinvol is om twee keer in Tokio en drie keer in Milaan te gaan staan weet ik niet hoor. Het is voor die mensen wel aardig, maar of het nu werkelijk een cultuur schept, dat betwijfel ik. Ook daar denk ik terug aan Sloterdijk en denk ik: ook als je 'all over the world' gaat, er valt niet aan te ontkomen dat je maar geklonterd zit ergens bij elkaar en dat die rekenschap er moet zijn.

Transcriptie: Diane Bal

Interview: Wouter Hillaert

Eindredactie: Esther Severi