



*Wasteland
(Ro Theater — Werk-
centrum Dans)
Foto Leo Van Velzen*

Oefeningen onder het mom van Grotowskistijl! Die epigonen hebben dan les gehad van iemand die het geleerd heeft op een stage in Sao Paolo, waar de lesgever het dan weer had van iemand die tenslotte toch nog in Polen geweest is. Amerikanen waren daarin erg gespecialiseerd, net zoals ze Stanislavski naar hun hand hebben gezet. Je kon aan de universiteiten jongedames zien die zich hysterisch de kleren van het lijf rukten terwijl ze hun eerste seksueel contact beschreven, van die oefeningen.”

De esbattementen van het Iowa Theatre Lab, zoals we die in Brussel konden zien?

“Precies. Afschuwelijk was dat. In het begin zat ik ook met het probleem hoe ik met deze technieken verder moest. Ik had er toen een hemels genoeg in de ontwikkeling van een jong acteur in de gaten te krijgen, er iets mee te doen, hem verder te helpen. Daaruit is uiteindelijk in Amerika Camera Obscura ontstaan. Het gevoel dat je zo een acteur helemaal kneedt, modelleert, is uniek, erg opwindend, angstaanjagend ook. De macht die je over zo iemand hebt. Ik werkte toen met Thomas Kopache, die model stond voor wat ik met toneel wou.”

Kopache was de Oidipous uit 'Oracles' en de Angelo uit 'Maat voor maat'. Is mijn vermoeden juist dat je verhouding tot Kopache in Rotterdam herhaald werd bij Peter Tuinman?

“Jazeker. Ik moet zo iemand hebben, ook al wordt me dat in de groep niet in dank afgenomen want het lijkt op favorietisme. Er zijn nog mensen met wie ik zo een sterke band heb: Paul Röttger, Marieke Van Leeuwen, Lou Landré, ... maar met Peter is het toch speciaal, hij stelt zich volledig ter beschikking: hier ben ik, laten we werken. Je moet zoveel blokkages wegnemen bij de acteurs, dat is hard

zwoegen. Om in *Oracles* te komen tot die liefdesscène tussen Iokaste en Oidipous, dat liefdesspel tussen die twee prachtige lichamen, moest er bij Susan Lange fysiek en psychisch nogal wat opgeruimd worden. Susan kwam uit een conservatief middle-classgezin. Slechts heel geleidelijk kwam ze tot haar functie in dat stuk. Daar kwam eerst een afbouw en dan een opbouw aan te pas die je buiten de context van het theater al heel gauw als misdadig zou beschouwen. Waarom doe ik dat nu niet meer? Zo werk ik alleen nog als de omstandigheden juist zijn, anders ga ik op dat slappe koord niet meer lopen.”

“In een gesubsidieerd gezelschap als het Ro-Theater, met zowel acteurs die handelen uit heilige overtuiging als acteurs die bezig zijn omdat ze een contract op zak hebben, is het bijna onmogelijk om tot een vertrouwensbasis te komen waarbinnen je met zulke technieken kan werken. Dat mis ik. Soms gebeurt het nog wel eens dat ik langs bizarre wegen tot een scène kom. In *Het Balkon* van Genet waren van tevoren situaties in het geheim opgezet. Acteurs die de opdracht hadden op een nacht een acteur zo te verrassen dat zijn reactie voor mij een sleutel kon zijn voor de scène. Dat wil zeggen dat je op dat moment acteurs hebt die niet uit de scène stappen, die de instelling moeten hebben dat over zich heen te laten komen en meteen te beseffen wat ze daarmee kunnen aangeven. Maar hier zegt men 'daar moeten we even over praten hoor' en dan is het over.”

Machtsconflict

“Bij Grotowski ging alle aandacht naar de acteur maar dat is niet zo gebeven. Men heeft zich van Grotowski afgekeerd, toen kwamen andere mensen naar voor. Het machtsconflict tussen auteur, regisseur en

acteur is een centraal gegeven in het stukje theatergeschiedenis dat ik heb meegemaakt. Dramaturgen zijn in mijn artistieke carrière een waar probleem geworden. Dat werken vanuit de tweede lijn! Heel snel zie je die mensen oprukken naar de eerste lijn om machtsbeluste regisseurs te worden. Geen wonder dat na de excessen in het regisseurstheater, onmiddellijk het dramaturgentheater is gekomen. En daar zitten we nu met de scherven. Het Duitse toneel is dood omdat de dramaturgen het versteend hebben. We hebben er een paar prachtige, dikke programmaboeken aan overgehouden.”

“Ik zat onlangs in Duitsland te praten met acteurs met wie ik nog gewerkt heb. De paniek waarmee een jonge veertiger als Hermann Lause zich afvraagt 'Wat moeten we nu? We zijn dood! Gebruikt! We zijn tegen wandjes geplaatst, waren zetstukken in de grote ideeënclash van mensen en meestal wisten we niet eens waarvoor we gebruikt werden. Al die jaren hebben we ons naar regisseurs gevoegd, dan naar dramaturgen, nu staan we hier, we hebben het spelen verlerd. We willen wel maar we kunnen niet meer.' Ja, toen werd het even stil. Het klopt, het dionysische in het theater, het ludieke, de spelende mens met de mogelijkheid zijn dromen om te zetten in concrete beeldentaal, daarbij geholpen door een regisseur, dat is verdwenen. Dat wordt zelfs niet meer getraind op de toneelschool want het wordt niet meer gevraagd bij de gezelschappen. Het is een uitgestorven diersoort.”

Is dat ook zo in de context waarin je nu werkt?

“Als het in Duitsland regent, drupt het in Nederland. Hier is nooit een echte toneeltraditie geweest. Theater heeft hier alleen bestaan bij de gratie van wat het buitenland aanreikt. Men kijkt almaar over de grenzen om tot een eigen cultuur te komen. Er is geen Theatertreffen meer denkbaar zonder een uitvoerige Nederlandse delegatie. Daar stellen ze het programma van het volgende jaar samen. De Duitse esthetiek is jaren te laat overgewaaid. In Nederland maken we nu dingen mee die nog alleen in Duitse provincietheaters te zien zijn. Zadek is al lang weer met andere dingen bezig en hier zitten we nog met de epigonen van de Zadek-Shakespeare. De esthetiek van de Schaubühne is in gereduceerde, gemaltraiteerde versie overgenomen. Nou, ik word scherp.”

“Waar ik nog steeds trots op ben, is dat ik in een groot Duits Schauspielhaus, na het falen van Pip Simmons, de eerste ben geweest die het tot een project heeft weten te brengen. Dat was nog een taboe. Het moest Goethe, Schiller of Shakespeare zijn. Dat is weer het typisch Duitse isolement. Al die jaren van de Europese avant-garde zijn totaal aan Duitsland voorbij-