

“Onze schouwburgers moeten geleid worden door intendanten, niet door omhooggevallen acteurs”

Ivo Van Hove is artistiek leider van de Antwerps-Gentse coalitie Akt-Vertikaal. Klaas Tindemans had een gesprek met hem en bespreekt tussendoor drie recente producties van de groep: *ImitatieS*, *Boom uit de tropen* en *Russische Openbaring*. Als toemaat: Gerardjan Rijnders' encensering van Müllers nieuwste stuk.

“Verander maagden en vrouwen in stromen en versteende Niobes, in koude standbeelden van de jeugd, in één woord, maak Troje uitzinnig van angst.” (*Troilus en Cressida*) Van Hoves nieuwe voorstelling, Müllers schrijven van de laatste jaren, dit gesprek, alles begint bij Shakespeare. *Laat wreedheid nog een toekomst open, that is the question.*

Ivo Van Hove: “Voor mij is *Russische Openbaring* de apotheose van een jarenlange zoektocht naar wat ik wil met acteurs, met een tekst, met theater dus. Wat, denk ik, aansluit bij de visie van iemand als Chéreau: de psychologische bewegingen van een personage proberen fysiek weer te geven. *Wonderen der Mensheid* was een

eerste hoogtepunt in het streven om emoties fysiek en associatief zinvol te maken. Op de scène bleek dat een mythische waarde te krijgen, precies door dat associatief werken. Gerard Mortier zegt: wij moeten deze tijd terug met mythes ‘beplakken’. In de tekst van Heiner Müller staat er bv. ‘het woud’. Mortier zegt ergens: moderne theatermakers gaan er van uit dat achter het woud de autostrade ligt. Maar het woud is het onbekende, het mysterie, waar de mensen in verdwalen, waar rovers zitten. Ik geloof in dat soort woud. Zoals ik geprobeerd heb bij deze Müller de oorlog in die man te steken. Heel die voorstelling is zijn wereld. We zijn uitgegaan van een documentaire over Vietnam-veteranen die zich hadden opgesloten. Je mocht niet te dicht in hun buurt komen of ze schoten je af. We hebben dat consequent proberen door te trekken door de acteur maar één vierkante meter speelruimte te geven, op een sokkel, zijn eigen monument, zijn eigen verbeelding. Ik maak geen theater – zoals Sam Bogaerts, voor wie ik overigens alle respect heb – als een spiegel van de

werkelijkheid, maar probeer een eigen theatraal universum te creëren. Daarom laat ik een monument leven.”

Hoe evolueer je van associatief theater naar teksttheater?

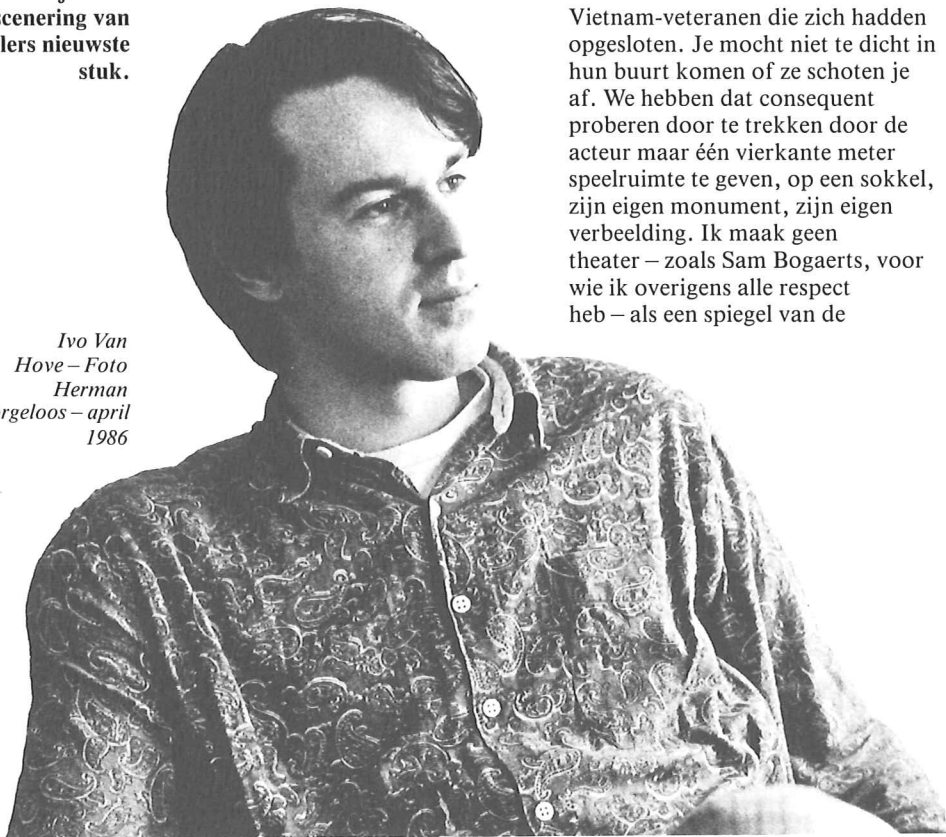
“In een aantal projecten heb ik mijn acteurs ‘opgeleid’ in een bepaalde theatertaal, expliciet in functie van het spelen, later in functie van teksten. Met Bart Slegers (de solist in *Russische Openbaring*) heb ik o.a. *Blessures* en *Troilus en Cressida* gedaan. Dat krijgt hier nu zijn weerslag. Die eindscène waarin hij vijf minuten lang staat te huilen, kan je nooit als je dat alles niet voordien gedaan hebt.”

In Boom uit de Tropen blijft dat echter een probleem, dat overschakelen van het fysieke naar het verbale.

“Ik sta achter die voorstelling maar het is geen regie van mij. Inderdaad, daar is dat niet gebeurd. Alleen Peter Van Asbroeck en Goele Derick hebben een speelstijl die naar mekaar toe gecoördineerd is. Door al die projecten, al dat improviseren kunnen ze veel soepeler en bevrijd van een al te eng psychologisch realisme met teksten omgaan.”

Boom uit de Tropen

Is deze productie van AKT-Vertikaal een zoveelste produkt in de Mishima-hausse, of gaat het om een onbekende tekst die broodnodig gespeeld moet worden en enkel toevallig profiteert van de neo-samoerai-mode? Ik denk het laatste, maar de scepsis die elke Mishima-interpretatie tegenwoordig bij me oproept – sinds Bégarts



Ivo Van Hove – Foto Herman Sorgeloos – april 1986

simplistische *Cinq Nô Modernes* en Schaders misverstand in de verfilmde *Mishima* – blijft bestaan. Achterdocht ook wanneer westerlingen zich artistiek met het Verre Oosten gaan bezighouden, vooral sinds Brooks *Mahabharata* en Wilsons *Knee-Plays*: elke visie reduceert, legt een ratio op aan een universum dat, per definitie haast, ontoegankelijk is. Maar bij Mishima ligt het misschien anders: hij heeft vaak met opzet zijn inhouden, zijn culturele behoeften – die wortelden in een orthodoxe visie op Japanse authenticiteit en patriottisme: de keizer, de ridderkaste en de daarmee samenhangende waarden – verwoord in westerse vormen: de roman, en in het geval van *Boom uit de Tropen*, de klassieke tragedie. Als westers theatermaker heb je dus een structuur waarmee je vertrouwd bent. De niet te grijpen (oosterse) inhoud kan zichzelf vertellen: je moet er enkel de ruimte voor creëren.

Dat hebben regisseur Peter Van Kraaij – de dramaturg van AKT, in zijn regiedebuut – en scenograaf Jan Versweyveld grotendeels gedaan. In het soort “slangenkuil” waarin deze gruwelijke gezinstragedie zich afspeelt, en waarrond de toeschouwers zitten als observeren ze een levensgevaarlijke diersoort, zijn de verhoudingen van in het begin – een woordloze ontbijtsceñe – helder vastgelegd. Er ontwikkelen zich diverse motieven, telkens rond het genetisch gepredestineerde geweld van de kinderen-ouders-relatie: jaloezie (varianten op de Oidipoes- en Elektra-complexen), moordzucht, doodsdrift. Op een eerstegraadsniveau is Mishimas tekst – en de regie laat hem ook zo klinken – een potpourri van existentiële themata uit de antieke tragedie, maar bij langer luisteren en kijken dringt er een a-morele wreedheid in door die niet meer thuishoort in het door goden en noodlot beheerste universum van Sophokles en de anderen. De machtsstrijd – de moeder haat de vader, de kinderen haten de moeder, en hiertussen krioelen de moordintriges – is ook fysieker, en zeker bij AKT wordt dit fel benadrukt. Bij Goele Derick (als dochter) en Peter Van Asbroeck (als zoon) krijg je een heel sterke en ook functionele spanning, die echter te veel kracht verliest in de zegging: te veel worden nuances in de tekst weggeschreeuwd of weggefluisterd, en de muziekkeuze verscherpt nog de ééndimensionaliteit van de dramatische hoogtepunten. De ouders (Mia Grijp en Charel Janssens) en de tante (Loes Van den

Heuvel) zijn niet eens toe aan de lichamelijk-expressieve integriteit. Anders gezegd: de ruimte die door de makers gecreëerd is om de tekst zichzelf te laten uitspreken, wordt niet efficiënt ingevuld. Het resultaat: een verleidelijke beeldenstroom, en te weinig interessant (= intellectueel verleidelijk) gemaakte inhouden. De tekst lijdt eronder, en in plaats van een heilzaam uit zijn verband gerukt amalgaam van antieke-tragedie-sporen, krijg je een, weliswaar spitsvondige, hutspot van psycho-analytica. De acteur blijft het zorgkind in ons theater: of hij voelt te veel, of hij denkt te weinig (meestal beide samen), of hij kan het gewoon niet. De drie varianten zijn aanwezig in *Boom uit de Tropen*.

“Bombast”

Op het Conservatorium in Antwerpen heb je mensen “echt” opgeleid.

“Dora Van der Groen heeft mij naar aanleiding van *Agatha* gevraagd voor een werkvoorstelling. Op het Conservatorium zijn vooral de mensen van de Witte Kraai bezig, met een bepaalde stijl. Ik ben daar binnengekomen met een totaal tegengewicht: die hele kleine dingetjes van de Witte Kraai tegenover de ‘bombast’ van Ivo Van Hove. Dat doet die acteurs blinkbaar goed, dat scheurt hen helemaal open. Daarbij probeer ik het toneelspele in een breder kader te plaatsen. Ik geloof nl. niet in HET talent als eindgegeven. Ik meen dat een acteur zijn plaats moet kennen in het geheel van een voorstelling en in het geheel van de wereld, ook de theaterwereld. Het acteren vanuit ‘de buik’, dat is goed om twee voorstellingen te maken. Acteur is een verheven beroep en daar moet je voortdurend aan sleutelen, verworvenheden bestaan niet in het theater zoals in de wiskunde één plus één altijd twee blijft.”

“Als theatermaker moet je een culturele background hebben, en daar moet je kunnen uit plukken op het moment dat het moet. Zo is bv. deze Müller een epiloog bij *Troilus en Cressida*: Bart staat in hetzelfde kostuum, de turf is hetzelfde. Ik wil evoluties, processen meemaken. Dit jaar zou ‘romantiek’ een ideaal thema geweest zijn om rond te werken. *ImitatieS* heeft bv. geen verlengstuk gekregen, maar we hadden na *ImitatieS* een romantische tragedie moeten opzetten, de mogelijkheden daarvoor ontbreken ons echter

vooralsnog. Zo zou ik graag volgend jaar rond de Grieken werken, rond het primitieve.”

“*ImitatieS* was een nood-voorstelling. Uitgangspunt was dat wreedheid nooit op zich bestaat, dat ze altijd tot iets leidt. Maar de Sade – waarmee ik wou werken – was een probleem. Dat werd zo negatief, die levensvisie is zo nihilistisch, wiskundige sex, we kregen dat theateraal niet voor mekaar. Daarom een totale ommeslag, we probeerden het via de romantische liefde, om via een andere opvatting over relaties misschien bij hetzelfde terecht te komen. Uit de impasse is dus *ImitatieS* ontstaan.”

ImitatieS

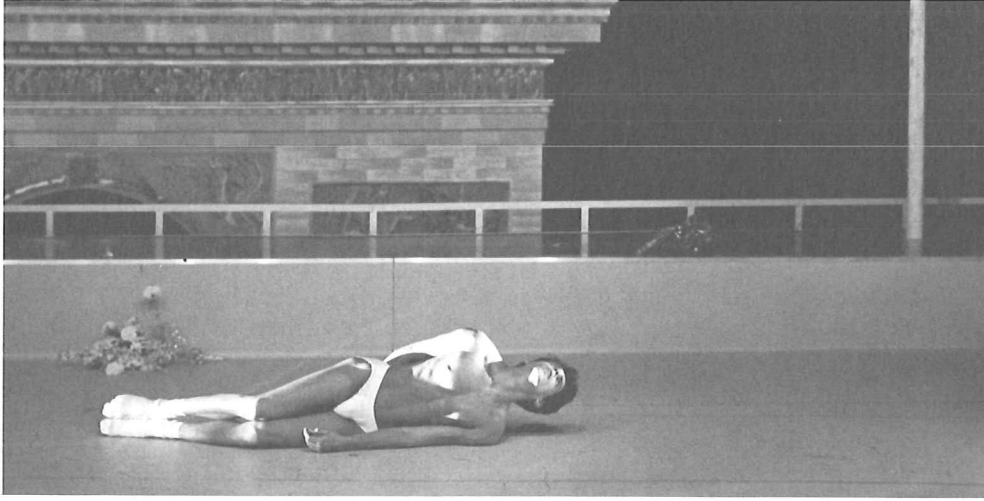
Sinds Roland Barthes met *Fragments d'un discours amoureux* een eigenzinnige fenomenologie van de verliefdheid uitwerkte, is de (post-) moderne cultuur zich meer en meer gaan interesseren voor dit aspect van het menselijk gedrag. Barthes' geschriften zijn zowat de meest geciteerde literatuur geworden in programmabrochures voor theater, opera en aanverwanten. In het publiciteitsfoldertje bij *ImitatieS*

BOOM UIT DE TROPEN
groep: AKT-Vertikaal;
auteur: Yukio Mishima;
vertaling: Georges Adé;
regie: Peter Van Kraaij;
vormgeving: Jan Versweyveld; spelers: Mia Grijp, Goele Derick, Charel Janssens, Loes Van den Heuvel, Peter Van Asbroeck.

ImitatieS
groep: AKT-Vertikaal; regie: Ivo Van Hove; vormgeving: Jan Versweyveld;
dramaturgie: Peter Van Kraaij; spelers: Goele Derick, Peter Van Asbroeck.

RUSSISCHE OPENBARING
groep: AKT-Vertikaal;
auteur: Heiner Müller; regie en vertaling: Ivo Van Hove;
vormgeving: Jan Versweyveld; speler: Bart Slegers.

BEELDBESCHRIJVING
groep: Publiektheater;
auteur: Heiner Müller; regie, vertaling en spel: Gerardjan Rijnders; schilderij: Ysbrant; kostuum: Hans Dowit; lichtontwerp: Steve Kemp.



ImitatieS
(Akt-Vertikaal),
Peter Van
Asbroeck – Foto
Keoon

staat dus ook een citaat van Roland Barthes, niet uit de *Fragments*, maar van gelijke strekking. De voorstelling, regie Van Hove en toneelbeeld Versweyveld, hoort eveneens thuis in dit “discours”, in deze “neutrale” benadering van het fenomeen verliefdheid. Neutraal, omdat liefde niet als waarde wordt behandeld, maar als een fenomeen dat je observeert, waar je eventueel, actief of passief aan deelneemt. Liefde is geen ethisch of mythisch gegeven – zoals, in zijn meest extreme vorm, in *Tristan und Isolde* – maar iets dat je doormaakt, met pijn en/of genot. Als theatertoeschouwer kijk je ernaar op afstand, je leeft niet mee met geluk of ongeluk van de personages. Het gevolg daarvan is dat de nadruk verlegd wordt van de materiële uitdrukking van de verliefdheid, de daad, naar de context, het spel rondom, en vooral: de uitdrukking van een niet onmiddellijk ingevuld verlangen.

ImitatieS kondigt zich aan als een voorstelling over de romantische liefde. “Men vraagt zich af wat er met de passionele liefde gebeurt, indien sociale barrières – zoals in *Romeo and Julia* – niet meer bestaan. Welnu, dan blijkt die passionele liefde niet meer leefbaar te zijn,” zegt Ivo Van Hove. Alhoewel dit niet, althans niet zo ongenueanceerd, de conclusie van de voorstelling is. Daarin zijn tederheid en agressie in (wankel) evenwicht. Het zelden vervuld zijn van het verlangen leidt immers niet tot de vaststelling dat het verlangen niet vervuld kan worden. Verlangen is gewoon theateraantal interessanter dan vervulling.

Het toneelbeeld suggereert een groot balkon van een Parijs luxehotel met uitzicht op de Arc de Triomphe. De kostuums van de twee naamloze personages (Goele Derick en Peter Van Asbroeck) zijn aristocratisch, smoking en cocktailjurk. Er vallen nauwelijks woorden, enkel lust- en onlustkreten tegen een muzikaal decor uit de Hollywood-musical en het laat-romantisch

operarepertoire. De hele ontwikkeling van de voorstelling komt eigenlijk neer op een achtervolging, waarbij achtervolger en achtervolgde voortdurend van rol wisselen, met zeldzame momenten van – vroegtijdig afgebroken – eenheid bij elkaar. De vormen variëren van rolschaatsrennen tot balletposes, slagen in het gezicht, fysieke krachttoeren en meer fraais uit de stal van Bausch, Fabre en de anderen. Alles naast elkaar in een koele, formeel beheerste uitbundigheid, zonder evolutie in de voorstelling als geheel, enkel per fragment.

ImitatieS is vooral een fraaie voorstelling, een wat eigentijdser variant op een Douglas Sirk-film: geen happy-end meer, ook geen sociale of morele barrières tussen de personages, maar ook geen ruimere context dan die van een niet vervuld fysiek verlangen. Verliefdheid, ook niet als die zich vaak zo agressief uit, hoeft natuurlijk geen explicatie of geschiedenis te krijgen, maar de formele, eerder vlakke schoonheid van *ImitatieS* is nogal leeg, de slotindruk is die van een zekere armoede. De brutaliteit van de romantische liefde, waarop Van Hove insisteert, is zelden voelbaar, en misschien wil hij het daar eigenlijk ook helemaal niet over hebben. Ik denk te begrijpen waarom hij uiteindelijk terugschrok om iets te doen rond teksten van de Sade. Ginger Rodgers en Jane Wyman zijn een stuk makkelijker te temmen dan Justine.

Macho

Een probleem dat ik bij Russische Openbaring heb: het kostuum van de commandant roept een soort “machismo” op met een homoseksuele connotatie, terwijl Müller mij steeds als een hyper-heteroseksueel auteur overkwam.

“Ik zie daar helemaal geen homoseksuele connotaties in. Wel

zijn er in het personage inderdaad macho-elementen, maar die hangen nauw samen met wat Müller in zijn tekst schrijft. Het stuk heeft een bijzonder triomfalistisch karakter. Zo iets van dat hebben de Russen toch even mooi gedaan. Die triomf proberen we dus niet te verdoezelen en die heeft Jan Versweyveld in zijn kostuumontwerp verwerkt. Anders dan in andere teksten van Müller, waar inderdaad vaak de spanningen tussen man en vrouw centraal staan, gaat het hier om spanningen binnen een man, de vele mannen die in één man schuilgaan.”

“Een ander aspect van je vraag betreft natuurlijk de schoonheid van de mensen die wij op de scène zetten. Ik kies inderdaad mooie mannen en vrouwen uit, heel bewust. Als theatermaker ben je voortdurend op zoek naar positieve waarden. Zo vind ik schoonheid essentieel. Schoonheid is het streven in elk van ons. Zoals al gezegd pretendeer ik niet de realiteit op het toneel te zetten, wel een visie daarop. Tevens heeft het te maken met het erotische karakter van theatermaken. Ik kijk liefst ademloos toe.”

“Mijn thematiek is steeds die van het laatste stuk dat ik gemaakt heb. Ik weet niet precies waarom ik iets kies, thematiek wisselt bij mij voortdurend. Er zijn in de voorstellingen wel dingen die terugkomen, maar niet in de teksten als je die er los van bekijkt. Het ene stuk vloeit uit het andere voort. In *Troilus en Cressida* geeft Troilus in de slotscène een redevoering over de noodzakelijke vernietiging van Troje. Uit dat moment is *Russische Openbaring* gegroeid. Zo simpel is dat. Ik heb geen boodschap. Ik probeer steeds mensen met een crisissituatie te confronteren en wil zien hoe zij daarop reageren. Welke crisissituatie is afhankelijk van mijn levensloop en van de mensen met wie ik werk.”

“Müller heeft *Russische Openbaring* geschreven naar aanleiding van de 40ste verjaardag van de nederlaag van de nazi's. Dat interesseert mij niet. Ik neem aan dat bepaalde regisseurs dat wel inculceren, maar in dit geval interesseert mij de geschiedenis van de auteur niet. Anderzijds heb ik mij bv. rond *The Massacre in Paris* van Christopher Marlowe heel grondig gedocumenteerd. Dramaturgie vind ik niet het achterhalen van wat de auteur bedoeld heeft. Ik geloof trouwens niet dat dat kan. De kunst is bij uitstek een maskerade van drijfveren. De dramaturgie heeft wel zijn functie in het plaatsen van een tekst in de geschiedenis van zijn totaliteit. Marlowes tekst is pas te spelen vanuit een historische

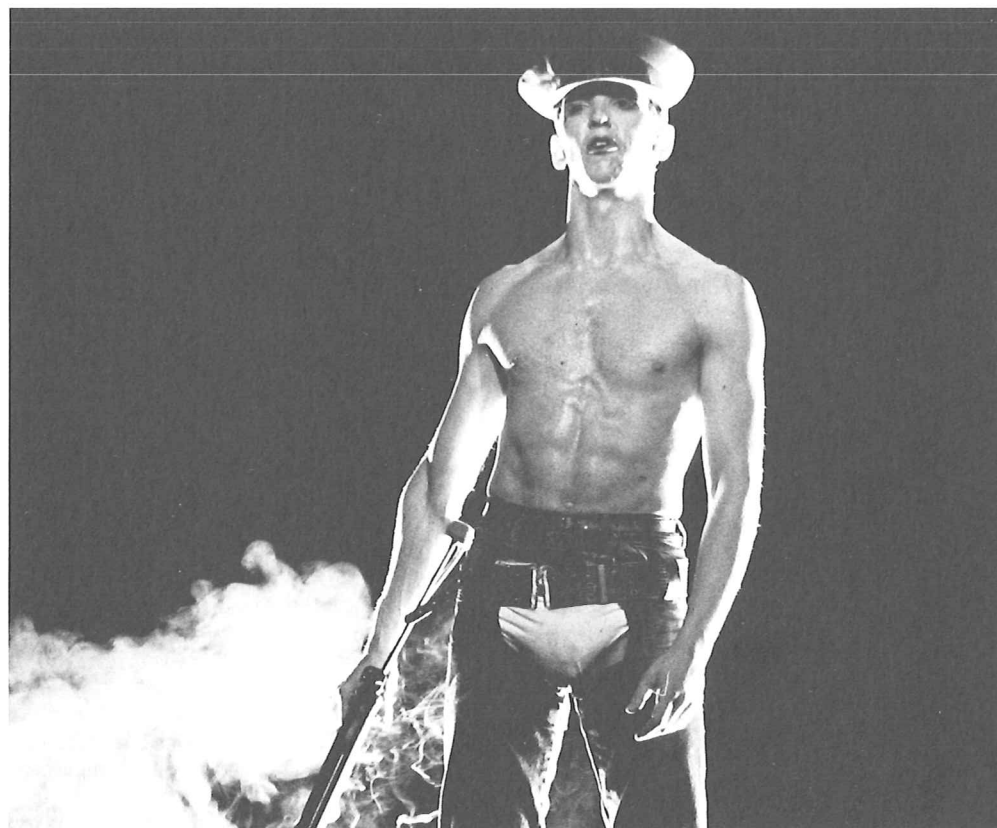
context, zo kunnen betekenissen ontstaan. Betekenisvol theater ontstaat dus vanuit de confrontatie tussen de structuur van de tekst en de structuur van de tijdsgeest (toen en nu). De man achter het werk interesseert mij niet. Heiner Müller zegt zelf: asjeblief, trek mijn teksten uit elkaar, trek je er niets van aan. Hij vindt Bob Wilson prachtig om mee te werken en als er iemand niet tekstgetrouw werkt, is die het toch. Müller zegt: die man geeft de klank weer van mijn teksten, je mag mijn teksten immers nooit realistisch brengen. Tegelijk brengt Sam Bogaerts *Kwartet* perfect realistisch en dat klopt ook volledig. Dat is heel intelligent van Müller.

Russische Openbaring en Beeldbeschrijving

Heiner Müller is actueler dan ooit. Voor sommigen dreigt hij te verzanden in een onvruchtbaar hermetisme (teksten als *Die Wunde Woyzeck*), terwijl anderen steeds stelliger beweren dat Müller de enige levende auteur is die werkelijk speelbaar is zonder vormelijke compromissen. De laatsten halen het, want de eersten spelen Müller niet meer. Wat jammer is, want precies de dialoog tussen de poëtisch-materialistische Müller uit de jaren '50 (*Zement*, *Der Bau*, enz.) en de toneelauteur-zonder-toneelteksten anno '86 lijkt me boeiend. Alleen Müller zelf houdt die discussie levendig: onlangs bewerkte hij de Prometheus-monoloog uit *Zement* tot een zelfstandig luisterspel.

Natuurlijk leeft de dialoog ook bij de met Müller vertrouwde toeschouwer: binnen één maand zag ik Gerardjan Rijnders' *Beeldbeschrijving* en Ivo Van Hoves *Russische Openbaring*, vormelijk heel verschillend (de rust van het beeld versus de onrust van het lichaam), maar wel beide a-historisch, losgesneden uit de geschiedenis van de auteur Heiner Müller. Niet dat dat hier een verwijt is – de teksten verleiden tot zo'n politieke abortus – , het is hoogstens een probleem in bv. Bogaerts' *Hamletmachine/Egofiel*, waar Müller net iets teveel voorwendsel wordt voor de (zeer bekijkswaardige, daar niet van) poëtische perversiteiten van de maker.

Rijnders (acteur/regisseur) en Bart Slegers (acteur bij Ivo Van Hove) knippen de tekst los uit een oeuvre – de laatste radicaler dan de eerste – en tonen een fictieve biografie van een actueel



personage: namelijk van die man die drie kwartier op de scène staat. *Russische Openbaring* is een heldere monoloog over een Russisch commandant aan het Oostfront in 1941, die verplicht is een deserteur terecht te stellen: de problematiek van *Mauser* en Brechts *Die Massnahme* (gebruik je als revolutionair even wrede middelen als de klassevijand die je bestrijdt?) maar in dit geval uitgewerkt als een psychisch, zelfs pathologisch conflict, niet als een politiek Lehrstück. Acteur Bart Slegers (jong, overtuigend, veelbelovend) staat op de sokkel van een oorlogsmonument, hij is zelf de Onbekende Soldaat, die, voordat hij zijn aftakeling opnieuw beleeft, op het *Requiem* van Fauré een zwarte mis leidt, als de wreed ogende Gekruisigde uit het dorpskapelletje (Van Hoves jeugdherinneringen, vertrouwde hij me toe). Veel rook en opwaaiend stof, harde belichting, grove effecten (met een zware bijl een stronk stukhakken, vijf schoten uit een alarmgeweer als orgelpunt) en acteren als een vorm van afzien. Even dreigt de acteur te mislukken, als ik de indruk krijg dat hij al aan zijn expressief hoogtepunt zit (het trillende en zwetende lichaam, de gesmoorde schreeuw, we kennen het van Van Hove maar het werkt toch), terwijl driekwart van de tekst nog moet volgen. Maar Slegers houdt de spanning vol – dankzij de “special effects” ook – en zijn lange huilbui aan het slot sluit naadloos aan bij de geforceerde

wreedheid en koelbloedigheid voordien.

Hoe anders is Rijnders! En ook dat werkt. *Beeldbeschrijving* is een prozatekst die heel dubbelzinnig, met vele nuances, in lange, haast ongestructureerde zinnen, vol onbegrijpelijke metaforen, gedachtensprongen, associatieve interpretaties enz., een schilderij (reëel of fictief, het maakt niets uit) beschrijft. Een landschap waarin het stormt, een huis met een groot raam, een man die een vrouw neukt of wurgt, een roofvogel. Rijnders speelt heel zacht en affectief, rustig, rechtopstaand in een grijs pak, tegen een schilderij van Ysbrant. Het doek verwijst wel naar de tekst, maar tekent die niet na. De tekst heerst, de man heerst en het doek heerst, maar geen van de drie overheerst, niemand interpreteert zijn medespeler, tenzij dan de toeschouwer, wiens keuze van het moment steeds moet wisselen. *Beeldbeschrijving* is een ademloze voorstelling, niet door de effecten, zoals bij Van Hove, maar door het ontbreken ervan.

Ik zag *Beeldbeschrijving* in de Amsterdamse Stadsschouwburg, een halfuur na Gerardjan Rijnders' *Bacchanten* bij het Nationaal Ballet. De rust versus de onrust in de verbeelding van een theatermaker, maar telkens dezelfde provocatie. Het geweld van een tekst (Euripides/Unica Zürn en Heiner Müller) zoekt een uitweg. Rijnders vindt die, op heel tegenstrijdige plaatsen.

Russische Openbaring (Akt-Vertikaal), Bart Slegers – Foto Keoon

Er valt niets meer te spelen

Zou jij opera willen regisseren?

“Mijn voorstellingen zijn, denk ik, al zeer muzikaal. Dat is al één reden om het wel te willen doen. Ook omdat de uitdaging voor een theatermaker zo gigantisch is: alles is er eigenlijk, een opera is veel minder naakt dan een dramatekst, je hebt, denk ik, ook veel minder vat op de zangers. Je kan als regisseur niet echt het muzikale aspect ‘bewerken’. Ik vind ook dat eigen theateruniversum, waar ik het al over had, sterk terug in de opera. Dat sprokje dat op zich staat, mensen die zingen met elkaar, alleen dat al is niet van deze wereld. Ik heb er tegelijk ook angst voor.”

Het probleem van de hedendaagse auteurs, nieuwe teksten?

“Botho Strauss zal niet overleven denk ik. Zijn nieuwe stuk bv., *Die Fremdenführerin*, dat is waardeloos, opgeblazen commercie. Heiner Müller is de enige die overeind blijft bij de eigentijdse auteurs. Norén vind ik ook waardeloos, dat heeft niets poëzie, terwijl ik fundamenteel in theater geloof als poëtische kunst, niet als realistische kunst. Poëzie probeert te verwoorden wat niet te

verwoorden is, en theater kan daar een schep bovenop doen door op bepaalde momenten onzichtbare dingen zichtbaar te maken. Het is waanzin wat mensen jarenlang over theater hebben zitten vertellen, dat het moet zijn wat het is: in het theater is niets wat het is. Jan Decorte, die zolang het tegendeel beweerde, is totaal opgebruikt. Die manier van spreken, waar iedereen zo dol op was, ik vond het prachtig hoor, maar het kan toch niet dat het zowel voor Goethe geldt, als voor Shakespeare of Heiner Müller.

Het probleem blijft: er valt niets meer te spelen. Ik heb *Demonen* van Lars Norén gezien bij Peymann en dacht: dat is de laatste mogelijke voorstelling van dat stuk, want dat van Herman Gilis is, vergeef me, onnozel. Wat er bij Gilis de eerste vijf minuten gebeurt, gebeurt bij Peymann niet in het hele stuk, dat soort clichématig uitvergrooten van zogenaamde waanzin.”

“Ik geloof, en dat kan raar klinken uit mijn mond, dat theater enkel kan gemaakt worden in grote schouwburgen. Dat is een misgroeiing van de laatste tien jaar, dat de kleine groepen zonder centen doen wat anders niet zou gebeuren. En dan krijg je wat bij HTP gebeurt, mensen die niet meer uit die kleinschaligheid weggeraken. Ik

zal in Vertikaal geen *Macbeth* of geen *Kersentuin* spelen, zoiets is artistieke zelfmoord. We kunnen in Vertikaal wel bv. de *Bacchanten* doen. Als theatergroep moet je daarin heel voorzichtig zijn. Als de grote schouwburgen dan maar hun taak zouden opnemen: zo’n Mishima, waarom wordt dat niet in de KNS gebracht, op een grote scène?”

“In onze grote schouwburgen wordt theater gemaakt vanuit een zelfbeschermende reflex. Het is toch onwaarschijnlijk dat de KVS veredeld amateurtoneel blijft produceren. Er is geen artistiek beleid, geen beroepsernst. Voorbeeld daarvan is de waardelose pretentie van de Vlaamse acteur dat na de opleiding alles in kannen en kruiken is. Ik meen dat elke repetitiedag moet beginnen met fysieke opwarming en stemtraining. Ook moet zo’n schouwburg getoetst worden aan wat er in het buitenland gebeurt, en dan liefst niet enkel aan West End. We leven nog steeds in de 19de eeuw. Onze schouwburgen moeten geleid worden door intendanten, niet door omhooggevallen acteurs.”

Klaas Tindemans

Troilus en Cressida
(Conservatorium
A’pen) – Foto
Keon

