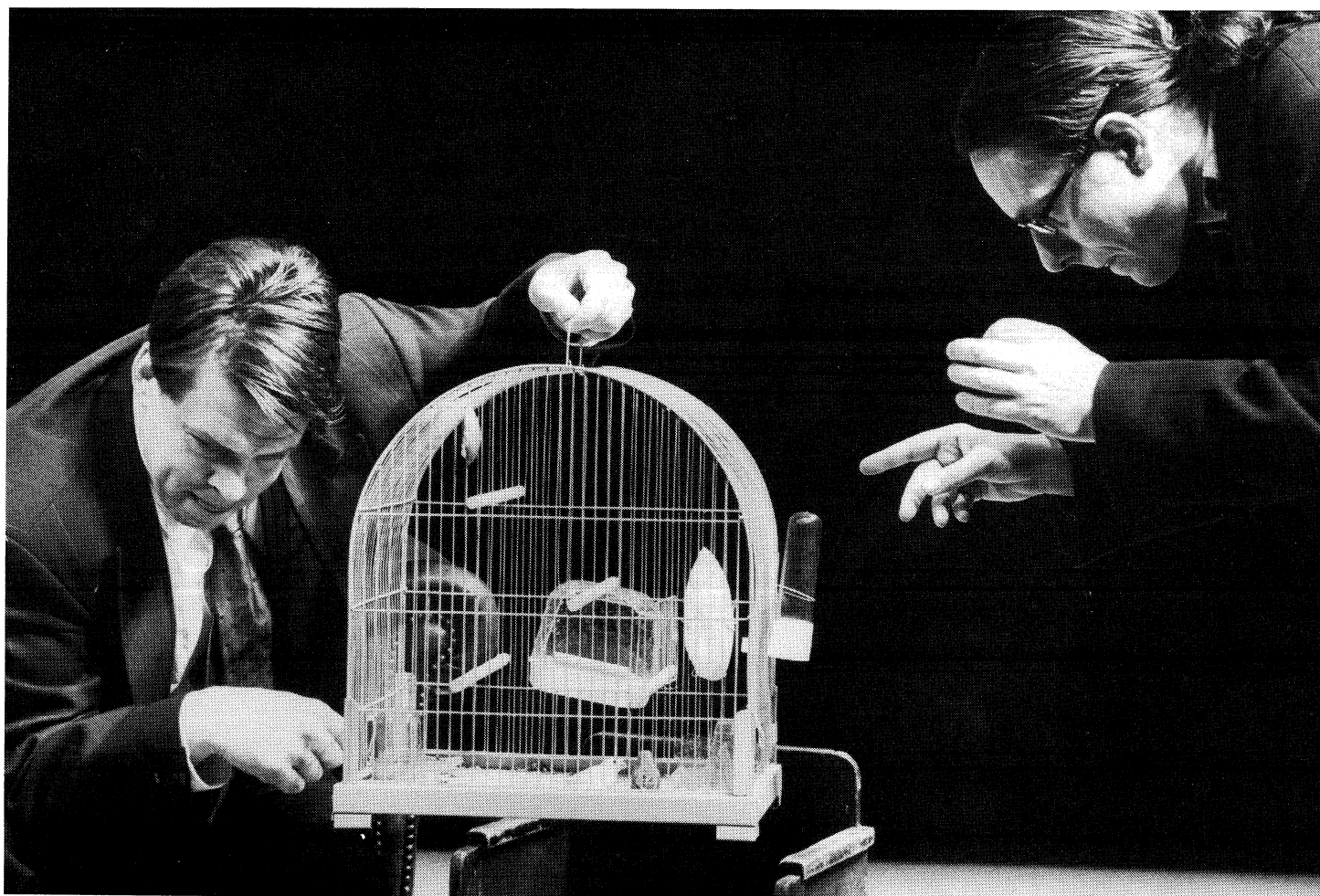


Toneelspelen is marginaal sinds de Romeinen

Een gesprek met Jan-Joris Lamers over Maatschappij Discordia, etcetera



Terwijl elders de Tour de France gereden werd, presteerde Maatschappij Discordia het om tijdens het Bruzzle-festival een twintigtal toneelvoorstellingen te spelen, ongeveer tien verschillende stukken, variërend van Noel Coward en Anton Tsjechow tot Judith Herzberg en - ten overvloede - Thomas Bernhard. Tussen de ritten spraken Lieven De Caeter - presentator van het TV-programma *Container* - en *Etcetera*- redacteur Klaas Tindemans met Jan-Joris Lamers, het gezicht van Maatschappij Discordia. Ze namen geen interview af, ze wisselden van mening over de 'marge', over de verloedering van Brussel, over de naweeën van de oorlog, over verleden en heden. Een gesprek dat fundamentele kwesties aansnijdt over de positie die het theater in onze samenleving nog kan innemen. De repertoire- discussie, maar dan in de diepte gevoerd.

JJL: "Toen ik regie-eindexamen deed, werkte ik met teksten van Michel de Ghelderode en sindsdien is het al jaren niet meer in mijn hoofd opgekomen om dat nog eens te doen. Tot op het moment dat ik een totaal afgebroken Marollenwijk voor me zie en bij mezelf denk 'hier moet die man ergens gewoond hebben'. Ik heb hem nooit ontmoet omdat ik niet eens meer wist of hij zelfs nog wel leefde. Als je de jaren '20 bekijkt - Paul Van Ostayen en zijn omgeving - waar de Ghelderode en De Gruyter bv. ook in thuishoorden, dan zie je een sociaal engagement. Bij de Ghelderode zie je ook die fascinatie voor de godsdienst, tegelijk met de afschuw ervan, en een heel nationalistische kant, die verankerd is in dit politiek verscheurde land. *Pantagleize* bv., dat op Charlie Chaplin gebaseerd is, dat is aan de ene kant heel links, progressief, helder en duidelijk, en anderszijds heeft dat een heel behoudende kant, net niet fascistoïde. Als je dat wilt analyseren, en ook door het Brusselse 'argot' wilt breken - je begrijpt er voortdurend niets van, het is geen echt Frans - dan zie je een heel helder engagement, dan doet het aan Thomas Bernhard denken, dezelfde haat-liefde-verhouding met zijn omgeving. Hij beschrijft en bespot de mensen waar hij mee leeft, en hij is daarbij voornamelijk geïnteresseerd in de laagste klasse, de ouden van dagen, de mensen die een beetje eigenaardig zijn (*Pantagleize* zelf), de toneelspelers die hij 'clowns' noemt. Toen onlangs iemand het over de Ghelderode had, toen dacht ik : dat verklaart waarschijnlijk mijn interesse voor het werk van Thomas Bernhard, omdat ik toen daar ook al iets in zag."

LDC: Het soort engagement van Thomas Bernhard lijkt me toch totaal anders, de Ghelderode is carnavalesk.

JJL: "Het is niet carnavalesk, hij hanteert net als Ensor de vormen van zijn omgeving, en die zijn carnavalesk. Brussel is één en al geformuleerd carnavalesk, zeker bij de laagste klasse die niets anders heeft, dan zich vermaken met elkaar de tijd dat het duurt. Hij heeft het over TBC en over allerlei ziekten, altijd over het vroegtijdig sterven. Als hij een stuk over oude mannen schrijft, dan zouden dat net zo goed achttienjarigen kunnen zijn met de tering. Bernhard is wat dat betreft even carnavalesk, alleen staat dat verder van ons af. Kijk bv. naar de houding van Henning Rischbieter, redacteur van Theater Heute. Die had onze *Ritter, Dene, Voss*-voorstelling gezien, een

hele kale voorstelling, en daar was hij heel erg van gecharmeerd. 'Waarom speel je Bernhard?', vroeg hij ons, 'dat is toch te 'Wienerisch', dat is toch enkel folklore' - zeker voor een Berlijner als hij. Maar ik zei dat een Nederlander daar geen last van heeft, want wij dragen geen hoedjes met veertjes en wij zeggen niet 'herr Hofrat'. Toen vroeg ik hem of hij de romans van Bernhard had gelezen. Die roman over Glenn Gould bv., die heeft toch helemaal niets 'Wienerisch'. Hij blijft wel die 'Weense' taal hanteren, maar dat doet Handke bv. ook. Ik wil de Ghelderode en Bernhard niet zomaar samen plaatsen, maar de overeenkomsten zijn frappant."

Stijl

LDC: In de jaren '60 en '70 was er een soort interesse voor 'het publiek', meestal in de vorm van de Derde Wereld, de buurt, de commune. Een investering van het sociale. Dat is plots gekanteld, we trekken ons nu terug in onze post-moderne huizen, en met wat er buiten gebeurd hebben we niets meer te maken. Onze dure interieurs en onze mooie dure kleren krijgen juist een mooie fond tegen de armoede van buiten. Ik zie in mijn herinnering, begin jaren '80, een stuk opdoemen, dat Stijl heette, getekend Jan-Joris Lamers, een stuk dat opviel door een ondraaglijk koele esthetica. Jij zegt dat in deze tijden het neo-liberale genieten van stijl- an-sich zo om zich heen grijpt, maar waarom dan toen zo'n stuk?

JJL: "Voor mijn doen was *Stijl* één van de meest overwogen voorstellingen die ik ooit heb gemaakt. Ik had er toen erg lang over nagedacht, en waargenomen dat die koele esthetiek er gewoon was. Het had te maken met het brekpunt tussen minimal art en het opkomende design, dat zich precies meester ging maken van die minimal art en de arte povera. De eerste tafels van 'original rock' met een grote glazen plaat daarop: wat je bij Richard Serra zag, trof je plots aan bij iemand in de huiskamer, dat vonden wij toen choquant. Tegelijk: het opkomende besef dat 'land art' niet meer mogelijk was omdat er gewoon geen land meer was. Het was de opkomst van het eerste milieubesef, niet als zodanig geformuleerd, maar wel aanwezig. Ik had toen voor het eerst de idee, in de Elzas in de bossen lopend, van 'het gaat hier fout'. Zonder dat iemand het me had gezegd."

LDC: Stijl had nochtans nergens het

karakter van een aanklacht, het was eerder het tonen van de interne logica van het design.

JJL: "Wij wilden het precies die vorm geven waarin het plaatsvond, het de taal geven die het had. Parallel daarmee wilden we aangeven hoe 'chique' er ook met de wereldliteratuur werd omgesprongen. Er zat bv. het 'voorspel in het theater' uit Goethes *Faust* in. We wilden tonen: zoveel bijzonders zijn ze niet gewend, maar ze hebben ongehoord veel gelezen."

LDC: In een voorstelling als Am Ziel bv., en eigenlijk in elke voorstelling van Discordia, is er een heel grote aandacht voor stijl, voor mooie kleren, meubelen.

JJL: "Dat is zonder twijfel een fascinatie. De spelers hebben een aantal voorkeuren: hoe ze dingen willen tonen, hoe ze iets willen uitspreken, en daar zijn ze zelfstandig in bij ons. Ik heb het altijd op prijs gesteld dat spelers uit verschillende omgevingen zich bij ons werk thuis zouden voelen. Er is natuurlijk een soort omgeving, en daarin heerst een mode. Ik heb altijd de mode gevolgd, niet de mode van de straat, maar de geformuleerde collecties, die je 'dient te dragen'. De laatste jaren zijn dat die peiperdure voddens van Yamamoto, dat is het enige wat ons bevalt. Waar haalt hij zijn ontwerpen vandaan? Hij koopt klassieken. Hij komt bij een kleermaker, per jaar bestelt hij bv. 100 ouderwetse linnen pakken, zoals ik er een in *Am Ziel* aan heb. Je ziet wat afwijkende details die zijn stempel dragen, maar hij koopt als het ware 'repertoire', en dat vermenigvuldigt hij. Van 100 zo'n pakken maakt hij er 1000, en dan zijn er 1000 mensen in de wereld die een engagement hebben met zijn herontdekking van dat klassieke pak. Dat eclectische karakter van die kleding vind ik aangenaam, en daarbij is het - in de lijn van onze tijd - of helemaal kunststof, of helemaal natuur. Het pak van René Eljon in *Private Lives* (Coward), dat is 100% acryl, verschrikkelijk stijf. Dat heeft iets beangstigends, maar het werkt. Het feit dat men op het toneel aanheeft wat men dagelijks draagt, dat fascineert mij. Zoals je dat bij Proust kan lezen. Of beter: op de scène de kleren dragen die men zou willen aanhebben en zelf niet kan betalen."

LDC: Maar je voelt tegelijk dat ze gemaakt zijn voor het toneel.

JJL: "Dat zijn ze ook. Het leuke is dat je je daar verschrikkelijk in kan vergissen. Zo las ik dat iemand vond dat ik het meest slechtzittende pak droeg dat hij ooit gezien had. Dat was



Kras (Discordia)
foto Bert Nienhuis

zo'n Japans pak, dat uitgaat van een heel andere esthetiek, dat helemaal niet afgekleed hoeft te zijn. Het lichaam daarin moet dat pak dragen, en je kan er hoogstens over zeggen dat ik dat pak niet goed gedragen heb. Het pak an sich kan niet slecht zitten. Precies dat besef waar dingen vandaan komen, zoals dat pak, is heel bepalend voor het plezier waarmee je het doet en ook voor elk soort van dramaturgisch denken."

Kras

KT: Zit jullie stukkenkeuze in dezelfde lijn?

JJL: "We zijn natuurlijk maar een heel klein bedrijf, er zijn altijd veel teveel dingen, en dan moet je kiezen. Nu zijn er 18 projecten, waarvan er zeker een heleboel niet uitgevoerd worden. En de voorstellingen die daaruit voortkomen hebben gedeeltelijk niets meer met die projecten te maken. Ik kan me voorstellen dat een voorstelling als *Kras* van Judith Herzberg in andere omstandigheden anders was geweest. Die voorstelling werd echt zoals we niet vermoed hadden dat hij zou worden. Hij is veel simpeler geworden dan we dachten, we moesten steeds meer weglaten, en het ging veel meer om het muzikaal-atmosferische en de pauzes, dan om datgene dat er werd bedoeld. Dat kwam natuurlijk ook omdat het geschreven werd in opdracht, en omdat ik soms vroeg om het in een bepaalde versie te horen, waardoor ik dus meer wist dan de toeschouwer kan weten en mij voortdurend concentreerde op 'als het maar goed klinkt!'. Op een gegeven moment was ik dus gedwongen om iedere actie die voorgeschreven staat weg te laten, omdat elke actie dat luisteren, waar het over ging, zou

frustreren. Het teveel aan kennis wordt dus bepalend voor de vorm van de voorstelling. Wat wel heel belangrijk is in *Kras* is dat ik b.v. weet dat tot op het laatste moment onzeker was of die vrouw al dan niet zou doodgaan. Het uitgangspunt van het stuk was niet dat de vrouw zou doodgaan, maar om iets over die familie te vertellen. Judith heeft me een paar keer gevraagd of ze die vrouw nu al dan niet moest laten doodgaan. Uiteindelijk heeft ze een vijfde bedrijf geschreven van één pagina, waarin duidelijk is dat die vrouw dood is gegaan. Die monoloog daarvoor, waarin ze zogenaamd doodgaat, was echter al geschreven voordat Judith die beslissing nam. Het was haar taak om wat ze zelf had geschreven te interpreteren, waarbij ze net zo goed wel als niet kon doodgaan."

LDC: Theater heeft niet meer die evidente plaats heeft in de samenleving in een tijdperk van film en TV. Toch zijn er veel stukken van Discordia die het gevoel van afstand tussen wat er getoond wordt enerzijds, en de leefwereld van de toeschouwer anderzijds, nog versterken, stukken als Kras, als Op de hellingen van de Vesuvius van Wanda Reisel, ook de stukken van Thomas Bernhard, die gaan allemaal over een leefwereld die niet meer bestaat. Terwijl een stuk als Tulpen Vulpen precies gaat over mensen die nog niet bestaan, wat mij veel meer fascineert, net zoals Stijlhandelde over een tijdsgeest die nog niet echt bestond, waarvan enkel de eerste 'geur' merkbaar was.

Bij Tulpen Vulpen vraag je je af of onze sociale en persoonlijke omgang met elkaar precies in die richting gaat, terwijl Kras - en ook Bernhard - zoekt maar eens, de broers uit Der Schein trügt - over uitgestorvenen gaan. Zelfs als het in Am Ziel duidelijk over de

'50er jaren gaat, gaat het over mensen die ik nooit gezien heb.

JJL: "*Am Ziel, Ritter, Dene, Voss, Kras, Op de hellingen van de Vesuvius* gaan natuurlijk nog allemaal over de oorlog. De eerste en de tweede generatie. Wanda Reisel is de tweede generatie, na de oorlog geboren, bij Judith Herzberg ligt het vroeger. *Tulpen Vulpen* gaat daaraan helemaal voorbij, maar beoogt ook iets heel anders, het wil een provocatie zijn. Ik weet ook zelf niet of ik er van hou."

LDC: Je kan toch ook moeilijk zeggen: 'ik hou van Salo van Pasolini'.

JJL: "Dat kan best, zo bedoel ik het niet. We voeren toch geen realisme-debat. Gefascineerd zijn door de Sade wil toch niet zeggen dat ik zin heb om benen af te zagen. Het gaat om politieke standpunten. Ik zeg 'houden van' omdat *Tulpen Vulpen* een soort vaudeville is. Ik vind het humoristisch, en een groot gedeelte van de pers in Nederland ook, terwijl men het hier zo zwartgallig vindt. De vraag is of je in staat bent elkaar de huid vol te schelden en daarna daaruit de graad van affectie nog af te lezen. *Kras* en *Am Ziel* gaan allebei over 'inpakken en uitpakken'. Wat betekent inpakken voor iemand die naar een concentratiekamp gestuurd is, wat is uitpakken: dat bestaat niet meer. In *Am Ziel* gaat het over de onmogelijkheid tot inpakken, 'de angst voor het inpakken was er al', staat letterlijk in *Am Ziel*, 'hebben jullie allemaal nog wat staan?', vraagt Ina in *Kras*. Dat zijn dingen die eigenaardig klinken, in het perspectief van mensen die in veewagens werden opgestapeld. Diezelfde discussie met Henning Rischbieter over Thomas Bernhard: die man heeft één arm, de andere is hij op zijn zestiende verloren in de slag om Berlijn. Toen hij dat verhaal vertelde -

wat hij nog haast nooit gedaan had - viel even zijn gezicht. Ik had nog nooit iemand zijn gezicht zien vallen, en toen zei hij letterlijk: 'met die arm heb ik betaald'. Toen zei ik hem dat Bernhard toch geweldig politiek is, en hij zei dat hij dat nooit gezien had. Dat is begrijpelijk, want als hij *Der Schein trügt* ziet met Minetti en Traugott Böhre, dan is daar dus helemaal geen politiek in ter rug te vinden, geen syllabe."

Oorlog

LDC: Als ik naar een film kijk, zal die inside-informatie mij ofwel niet ontgaan, ofwel zo getoond worden dat ze mij niet kan ontgaan. Terwijl bij die stukken dat aspect oorlog mij gewoon niet duidelijk is, tenzij je het mij verteld.

JJL: "Maar dat is niet eigenaardig, dat komt door de media. Niet dat je afgestompt bent, maar je bent wel gewend de plaatjes bij het verhaal te krijgen."

LDC: Maar de films van Greenaway zijn ook zo ingewikkeld, en die begrijp ik zonder meer.

JJL: "Maar bij film kan je je permitteren zeer ver te gaan in het detail zonder in naturalisme te vervallen. Maar als je er in het toneel die dingen bijgeeft, is het meteen dubbel op. Het is een leuke discussie natuurlijk, want ik speel die stukken met die wetenschap. Het gezaag over de gieterij bv. in *Am Ziel*, en de sierplanten die de ruimte moeten opvrolijken, dat zijn echt traumatische beelden, van hypocrisie oplossingen om menselijke situaties enigszins helder te maken. Als je dat op film zou maken, dan kon je dat laten zien, en zou iedereen het weten. Maar dat zie jij dus niet, ik kan jou niet duidelijk maken dat ik dat speel. Wat zie je dan wel, kan je je er dan nog in engageren? Of zeg jij gewoon: dat zijn mensen die niet meer bestaan? "

LDC: Mensen als Wittgenstein (Ritter, Dene, Voss), de broers in Der Schein trügt, bestaan wat mij betreft gewoon niet meer. De dame die naar Katwijk (Am Ziel) gaat is enkel 'upper upper class', ook niet erg herkenbaar.

JJL: "Interessant dat je die dame zo omschrijft, terwijl ze dat eigenlijk helemaal niet is. Waarom is dat voor jou 'upper upper class', en wat betekent die klasse voor jou? Ik zou niet weten wat ik 'upper class' zou moeten noemen. Moet ik die vreselijke Brusselse ondernemers in hun hobbezakkerige pakken en hun BMW's, moet ik dat 'upper class' noemen? Ik vind dat zink-

put, ze scheppen hun eigen zinkput, en zetten daarnaast een appartementsgebouw met dubbele ramen om op die zinkput uit te kijken. Is dat 'upper class'?"

LDC: Rond de eeuwwisseling waren er in Londen 1 miljoen mensen die leefden van rente. Zij bestaan nog, maar ze zijn zo zeldzaam geworden, ik ben nog nooit iemand tegengekomen die van rente leeft. De figuur van de rentenier, die ten overvloede aanwezig is in de stukken van Bernhard, hoort thuis rond de eeuwwisseling, en je blijft er nog aantreffen tot vlak na de Eerste Wereldoorlog. Maar daarna toch niet meer.

JJL: "Dat is misschien wat Rischbieter 'Wienerisch' noemt, want in Wenen is dat nog wel zo. Daar heb je wel gelijk in. Maar die renteniers van toen zijn nu beleggers geworden. En in *Ritter, Dene, Voss* bv., waarin jij dan Wittgenstein kan herkennen, draait het niet om het geld, het rentenieren als zodanig, maar rond een citaat van Schopenhauer dat er op neer komt dat je nooit over de grens van de waanzin mag gaan, want dan ga je dood. Het gaat over de 'dodelijke' onmogelijkheid om met geld om te gaan. Je hoeft het maar even te verdraaien en je zit in onze verzorgingsmaatschappij waarin de investeringspolitiek volslagen is doorgeslagen naar de andere kant."

LDC: In die zin blijven die stukken natuurlijk wel leesbaar. Ook zonder de joodse of de Oostenrijkse oorlogsachtergrond.

JJL: "Alle stukken van Peter Handke gaan over de oorlog. Dat zegt hij letterlijk. Het is het schoonmaken van

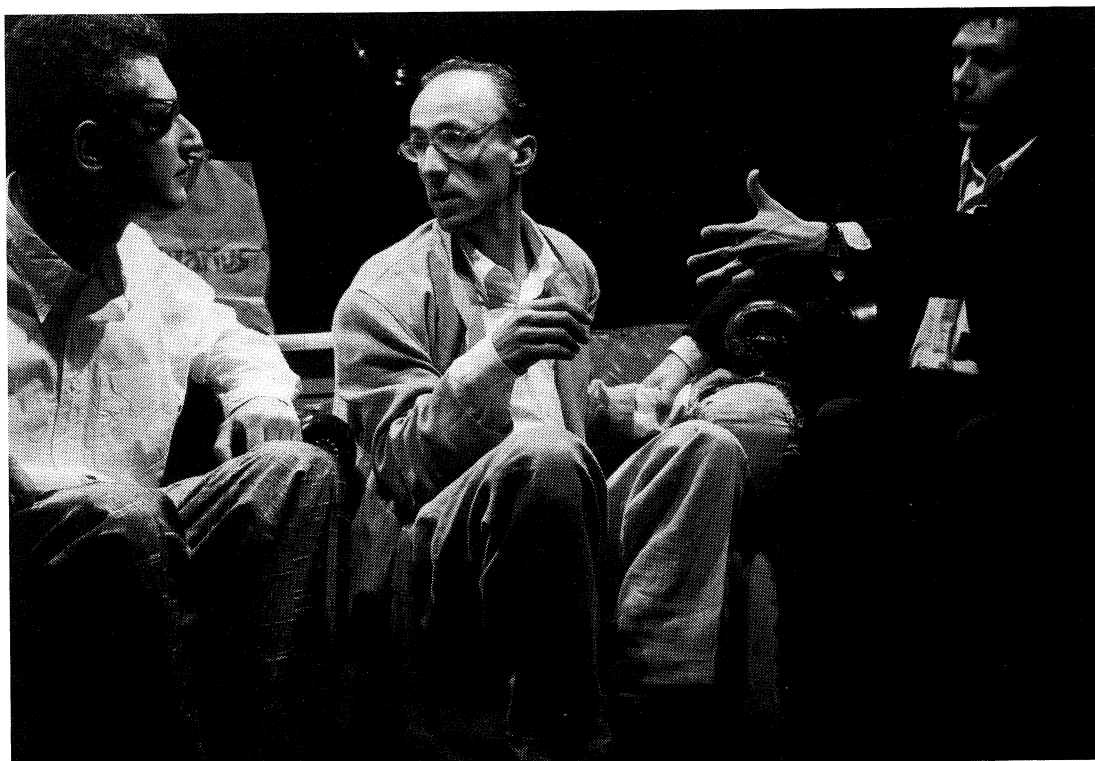
de taal, het schoonmaken van de kapotgemaakte dramaturgie van het Duitse toneel, van de literatuur überhaupt: die taal is gesproken door de onderdrukker en moet dus vrijgemaakt worden. Er moet dus eindeloos worden doorgezaagd over dingen die iedereen zogenaamd vergeten is. Dat is ook zo bij Thomas Bernhard, maar pas bij *Heldenplatz*, waarin hij een joodse familie opvoert die 'fout' is, in Oostenrijk, dat nog veel minder deugt, ontdekt de Duitse pers het engagement van Bernhard. Terwijl dat in zijn romans al decennia aan de orde was. Maar dat heeft blijkbaar niemand willen zien."

Verzet

KT: Of je die achtergrond oppikt of niet, heeft veel te maken waarop je al dan niet die oorlog die je niet gekend hebt - ik toch niet - verwerkt hebt in je eigen leven. Bij mij is die oorlog nogal expliciet aan de orde geweest in mijn opvoeding, en met Thomas Bernhard maakte ik relatief vroeg kennis. Bernhard was dus niet zo onschuldig-chagrignig. In tegenstelling bv. tot de Engelse salonstukken die jullie ook hebben opgevoerd.

JJL: "Dat laatste is ook niet helemaal waar. Naar mijn oordeel is het theater, momenteel, een soort ondergrondse, een verzet, het is voor een bepaalde elite, een bepaalde 'gemeente', in de protestantse zin van het woord: je kiest ervoor, en je wordt erin opgenomen. Bijna alle stukken gaan over een geheim, ook Oscar Wilde. Wilde gaat

*Shakespeare
Dringend Gesucht
(Discordia)
foto Bert Nienhuis*



over homosexualiteit, alleszins over een verborgen sexuele identiteit. Minstens zo gecompliceerd als de verhouding van de twee broers tot Mathilde in *Der Schein trügt*. Als je Oscar Wildes stukken in een super-geëngageerde vorm zou opvoeren, dan zou je met een vinger moeten wijzen: 'kijk toch eens waar dit nu over gaat.' Maar de toneelmaker gaat er tegenwoordig van uit dat die vinger niet meer moet voor iedereen. Het is zelfs zo dat als je theater maakt met die vinger erbij, dat je een publiek zou krijgen dat je haat, een publiek dat uitsluitend bevestigd wil worden in datgene wat je ze laat zien. Verleden jaar bij *Kean* was het merkwaardige dat ik eerst dat stuk van Sartre vertaald had, en me daarna begon te ergeren omdat hij alles aan het uitleggen was. En dat oorspronkelijke stuk van Dumas was veel geheimzinniger, veel simpeler en veel gecompliceerder. Je kon er veel meer mee."

LDC: Ik stel mij de vraag of, als theater een ondergrondse is waar een bepaald besef gedeeld en gekoesterd wordt, of die inhoud nog zichtbaar blijft.

JJL: "Ik weet niet of dat zo is, ik voel het alleen zo, en het is de enige verklaring die ik kan geven aan het begrijpen of niet begrijpen van bepaalde 'geheimzinnige' voorstellingen. Je moet me maar geloven als ik zeg dat het wel in mijn stukken zit, en dat ik me er best zorgen over maak als ik merk dat dat niet overkomt. Dat is helemaal niet zo leuk. De stukken van Thomas Bernhard liggen verankerd in de traditie van Nestroy en Raimund, waarin het thea-

ter het eigendom was van het volk. Nestroy, midden 19de eeuw, was daar een prachtig voorbeeld van. Hij was een van god gegeven toneelspeler, die iedereen graag wilde zien alleen al omwille van zijn talent. Daarbij was hij een schrijver, die schreef in alle genres: het sociaal-realistische drama, het feërieke drama, 60 stukken ongeveer, waarvan hij er elk jaar zowat 2 uitbracht met hemzelf in de hoofdrol. Elke avond zat de - strenge - censuur in de zaal, en als hij zich versprak, dan werd hij gearresteerd, na de voorstelling en om een uur of twee 's nachts vrijgelaten, want de volgende dag moest hij toch weer spelen. Aan de ene kant was er het respect voor de toneelspeler, aan de andere kant zag men het gevaar van het oprukkende volk dat zich meester had gemaakt van de hoftheaters. In zo'n omgeving was elk woord voldoende. In 1969 zat ik in Bratislava naar een buitengewoon matige voorstelling van *Saint Joan* van Shaw te kijken, stomvervelend. Op een gegeven moment zegt Jeanne tegen de 'dauphin', die door haar als het ware de troon wordt opgeschopt: 'Maar doe toch wat!' En in één klap staat die zaal op en applaudisseert een kwartier. Echt een voorstelling van niks, geen interpretatie, enkel toegespitst op dat ene woord, en dat werkt. Wat zijn dan onze sociale thema's, op dit moment? Anderzijds: als ik *Kras* in Amsterdam een week op de affiche zet, is het meteen vol. Hoe komt dat? Als je er met het publiek over praat gaat het meteen over de inhoud, omdat iedereen daar iets van zichzelf in kan terugvinden. Het gaat dan niet meer over grote sociale wijsheden of de algemene politieke context, maar gewoon over omgaan met mijn trauma's, of die nu al dan niet over de oorlog gaan."

KT: Maar er is een groot verschil tussen de duidelijke situatie in Tsjechoslovakije anno '69 en onze samenleving, waar je moet op zoek gaan naar sociale themata waar niemand zich nog vanuit zichzelf van bewust is.

JJL: "In Praag en in Brno stond jarenlang *West Side Story* op de affiche, en iedereen zong luidkeels mee *I want to be in America*. Echt nare voorstellingen, gedaan door derderangsoeperettefiguren. Maar het ging om *I want to be in America*, letterlijk. De zalen gingen kapot aan vreugde als dat liedje gezongen werd, en hier was de onderdrukker even tolerant."

LDC: Terwijl *I want to be in America* precies een aanklacht is tegen de wantoestanden in Amerika.

KT: Zeg je nu dat het succes van *Kras* tot op bepaalde hoogte vergelijkbaar is met dergelijke 'omgekeerde betekenis' van Amerikaanse musicals in het onderdrukte Tsjechoslovakije?

JJL: "Dat geloof ik wel, ja."

Lachen

LDC: Maar als wij, hier in Brussel naar Tulpen Vulpen kijken, dan lijkt het wel op een heilige mis, terwijl ze in Amsterdam voortdurend lachen.

JJL: "Zo fel moet je het niet gaan polariseren, zo is het niet. In Amsterdam reageert men er ook 'eigenaardig' op. Het is zeker niet op lacheffecten geschreven, alleen vind ik het zelf heel humoristisch. Eigenlijk is het vreselijke kitsch, en als je het 'zomaar' wilt zien, dan is het leuk, dan past het in zijn vorm."

KT: Maar hier ontmoet je mensen die na de voorstelling zeggen: 'mijn huwelijk is mislukt', op een haast wanhopige manier.

JJL: "Dat kan toch ook. Een komedie is toch nooit in eerste instantie puur divertissement. Neem Feydeau, die manipuleert alles in bepaalde richtingen. Alle sociale problemen van die tijd zaten daarin, zonder één moment expliciet te zijn. En ongetwijfeld is het op twee manieren te consumeren: 'wat heb ik me een bult gelachen met die kitsch' en daarna 'waar heb ik nou mee gelachen'. De definitieve keuze van het publiek, dat vind ik altijd vervelend. Het heterogene publiek is het meest intelligente. Je beslist als toneelmaker trouwens niet of de toeschouwer om iets moet lachen of niet. Als we bv. bij Coward alle punch-lines precies op de plek hadden gelegd waar ze moeten liggen, dan hadden jullie allebei na 5 minuten het pand verlaten met de gedachte 'ik zit hier niet in de KVS'. Soms is het onmogelijk om die punch-lines niet daar te leggen waar ze liggen, maar soms is het mogelijk ze te verschuiven, je moet er tegen vechten om ze niet allemaal op hun plaats te laten vallen. Maar het kan, het ligt open. Daar maken collega's zich zo woedend over: 'daar moeten ze lachen, en waarom lachen ze nou niet.' Dan zeg ik: 'daar denken ze na'."

KT: Maar als je het toneel holderdebolder overheop gooit, zoals na het eerste bedrijf van *Private Lives*, dan plaats je eigenlijk ook een punch-line. Je plaatst een voorspelbaar effect, waarvan de spelers weten dat het, als ze het goed doen, zeker zal werken.

JJL: "Natuurlijk, dat is zo. Je moet

Ritter, Dene, Voss
(Discordia)
foto Bert Nienhuis



als je Coward speelt even gemeen zijn als hijzelf, je moet je niet identificeren met een keurige theaterbezoeker, maar je moet ook geen last hebben met het grotesk typeren van bepaalde situaties. In de laatste scène bv. staan al die stoelen bij elkaar, net als op die affiche: dat is de Actor's Studio. Noël Coward ging eens de Actor's Studio binnen en ging er na korte tijd woedend weer weg, omdat hij het er zo afgrijselijk vond, en zijn hele verdere leven heeft hij niets anders meer gedaan dan schelden op de Actor's Studio. Je denkt, dat is traumatisch. Terwijl het gewoon een reflex was van 'dat ik dat niet zelf heb bedacht'. In zijn autobiografie is hij de grootste mystificator, misschien heeft hij zijn eigen homosexualiteit niet eens beseft. Maar tussen de lijnen kan je lezen, en uit de foto's kan je opmaken dat hij in zijn particuliere leven in feite veel verder ging dan hij beschrijft. Het stond dus voor ons vast dat die laatste scène, met al die stoelen bij elkaar geschoven, die beroemde kringoefening van Lee Strasberg in de Actor's Studio zou zijn, waarin je per moment moet omschakelen, van de 'primal scream' naar de lach, die bij Grotowski ook nog terugkeert. Wat blijkt echter bij analyse: dat daar 30 zinnen in dat stuk staan die voorkomen bij Pinter. Pinter heeft daar dus vrijelijk uit geput: 'slangen die steken niet, die bijten', staat er bij Coward, en dat is een beroemde Pinter-zin, uit *A Slight Ache* geloof ik. Bij Pinter is dat dus ook veel prozaïscher dan het lijkt, waar iedereen denkt dat het boordevol bedoelingen stak en daarom zo sensationeel was."

LDC: Het effect van het spelen van heel veel stukken, dat obstinate produceren zoals Discordia dat doet, is dat jullie, op een moment dat het theater die marginale positie is gaan innemen, zelf een context hebben gecreëerd waarin theater gedijt. Je maakt een context, je maakt een publiek: een von Münchhausen-tactiek, we zitten wel onder water, maar door hard aan ons eigen haar te trekken slagen we erin ons hoofd boven water te houden.

JJL: "Het spelen van repertoire is voor ons in bepaald opzicht belangrijk, om voor onszelf te bepalen hoelang iets levensvatbaar is. En dan is er ook nog een uitdaging: proberen of je je repertoire kunt houden, in een omgeving die daar niet zo specifiek om vraagt, en die ook niet zo georganiseerd is. Die twee behoeftes - de poging om het anders te organiseren en de doodsangst om te verliezen wat je

hebt gemaakt - hangen samen, vormen samen een artistieke noodzaak. Bij *Am Ziel*, dat we jaren geleden voor het eerst speelden, wilden we kijken of er nog iets overbleef. Dat gevoel vind ik heel prettig, dat je die dingen om je heen blijft houden, niet alleen de spullen, maar ook het geestelijk goed."

Marge

"Als je de bestaanswijze van het moderne theater formuleert als 'zo'n marginale plek binnen de samenleving', dan bedenk ik dat het theater altijd een marginale plek binnen de samenleving geweest is. Toneelspelen was verdacht, al van bij de Romeinen."

LDC: Je kan toch niet beweren dat Shakespeare marginaal was.

JJL: "Eigenlijk wel. De opera ook, die zich net als het ballet ontwikkeld heeft op een ogenblik dat er op het toneel niet gesproken mocht worden, vooral dan in de 19de eeuw. Je kon een opera schrijven die zogenaamd nergens over ging - behalve over een vrouw die een beetje hoestte. De onderliggende betekenis was natuurlijk veel heviger, maar dat werd niet gezegd. Vanaf het moment dat precies hetzelfde probleem gewoon in dialoog op het toneel werd gezegd, werden in Parijs de theaters gesloten. Dat maakte Alexandre Dumas - die *La dame aux camélias*, door Verdi bewerkt tot *La Traviata*, schreef - aan den lijve mee, Victor Hugo werd zelfs verbannen, hij zat in Brussel. Ze verdienen wel verschrikkelijk veel geld aan die opera, waardoor ze stiekem hun stukjes konden opvoeren. Maar wij mogen nu ook nog niet alles. Als je bv. kijkt naar wat nu 'marginaal' heet. Naar waar hier in Brussel bv. het geld voor theater gaat, dat is toch weggesmeten geld. Het enige grote Vlaamse theater hier, de KVS, heeft veel te weinig subsidie om een behoorlijk repertoire mee te maken, en zit in een gebouw dat totaal verloederd is, dat in de jaren '50 is afgebrand en toen haastig met wat betonnen plaatjes is gerestaureerd. Maar het staat er nu nog altijd bij als een ruïne. En hoe maken ze nu reclame: met affiches waarop het gebouw op een hand aangeboden wordt. Ze weten niet hoe symbolisch dat is. Dan denk ik: die ruïne? dat gezelschap? Maar dat-gene wat moet gesubsidieerd worden, dat krijgt geen geld, daar zijn ze doodsbang voor. Of misschien is men er nog niet eens bang voor. En dat is precies het probleem. Thomas Bernhard had een Oostenrijkse variant op 'wir haben

es nicht gewusst': 'aber wir haben überhaupt nichts getan'. Dat zou je zo op Brussel kunnen overplaatsen. 'We hebben toch niets gedaan?' Nee, inderdaad, je stond erbij en je keek ernaar. 'Wir haben es nicht gewusst' is verschrikkelijk, maar 'wir haben es nicht getan' dat is nog veel erger. Een gezelschap dat al 20 jaar in een ruïne zit, hoe wordt dat in hemelsnaam bestuurd? Niemand heeft ooit een schilder opgebeld om eens te zeggen dat de hekken nieuwe verf nodig hadden. Theater blijft marginaal, behalve in oorlogstijd. De theater-bezoeker wil verzet, letterlijk en figuurlijk: hij wil verzet worden, hij wil zich kunnen verzetten tegen, hij wil zich meten aan de taal, hij wil discussie. Dat zijn er niet veel, maar toch een mooi aantal. Het zijn dus eigenlijk verzetsstrijders, in tijden van geformuleerde vrede."

LDC: Ik heb het, als ik theater marginaal noem, vooral over de verhouding tegenover televisie. Zoals film ook - als nog veel jongere kunst - tegenover de TV ook marginaal geworden is.

JJL: "Maar dan heb je eigenlijk enkel over bezoekersaantallen."

LDC: Nee, het is ruimer: het gaat over de plaats in de samenleving. Ik wil wel aannemen dat er niet zo ontzettend veel mensen gingen kijken naar Shakespeare, Marivaux of Mozart, maar het had een cruciale plaats binnen een samenleving.

JJL: "Dat is helemaal niet waar. Er zijn natuurlijk bepaalde momenten waarop een artistiek succes een grote maatschappelijke aandacht krijgt. Maar bekijk de overgang van de 18de



naar de 19de eeuw eens, de bron van ons moderne toneel, waar het theater zich echt vrijmaakt. In zijn memoires schrijft Goethe over het theater in Weimar - en dat was toch heel bijzonder: een elitair publiek, een speciale omgeving, met al die hoog opgeleide mensen in de buurt - en dan hoor je dezelfde klachten als nu: ik kan mijn stukken niet kwijt, ik kan mijn *Iphigenia* maar één keer per week spelen, en na drie maanden nam ik het al van het repertoire. De desillusie van Goethe was zo groot, dat hij, toen het oude theater in vlammen opging, geen enkele moeite heeft gedaan om zijn tot in detail uitgewerkte plannen voor een nieuw theater politiek door te drukken. Pas bij Wagner komen de ideeën die bij Goethe aanwezig waren naar voren, en dan alleen nog maar voor het muziektheater. Wagner doet het uitsluitend en alleen maar voor de elite, die neemt bij voorbaat aan dat er toch wel geen publiek zal zijn. Dat dat zo'n rol zou gaan spelen in de nationale geschiedenis van Duitsland, dat had toen niemand kunnen vermoeden. De uitstraling was niet kwantitatief, was beperkt tot intellectuelen. Bij Dada bv., voor onze tijd zo'n belangrijke kunstvorm, daar is nooit iemand bijgeweest, dat zijn uitsluitend ooggetuigenverlagen, voorstellingen met 10 mensen in een café in Zürich, of in Berlijn. Dat is volstrekt aan het publiek voorbij gegaan, maar in de jaren zestig werd het bijgezet als de grote pleitbezorger voor de toenmalige ontwikkelingen, en terecht."

Straat

"Wat wel fundamenteel anders is, is dat het theater niet meer door iedereen intellectueel au sérieux genomen wordt, daarvoor zijn er blijkbaar teveel dingen gebeurd. Als je nou kijkt naar de discussie naar het peil van de kritiek, naar de kwaliteit van de literatuur, naar de positie van de kunstenaar in onze samenleving, dan is het overal kommer en kwel, en zegt iedereen dat is marginaal, en tegelijk worden die schilderijen van het einde van de vorige eeuw steeds duurder. Dan kun je makkelijk zeggen dat de beeldende kunst marginaal is, omdat die zich inderdaad enkel nog bij de geldmacht bevindt, maar niet bij de bevolking. De bevolking is een 'quantité négligeable' geworden, daar bekommert niemand zich om. Er bestaat geen bevolking meer, de stad is uiteengespat. We bouwen ook geen theaters meer, en als er

een kunstinstituut moet worden gehuisvest, wordt het in een oud gebouw neergezet. De Rijksacademie in Amsterdam, is gebouwd rond 1880, een groot monsterachtig gebouw, helemaal niet meer van deze tijd, terwijl er sindsdien al 5 of 6 'Wendes' zijn geweest binnen de beeldende kunst, die eigenlijk al 5 keer een nieuwbouw konden legitimeren. Wat gebeurt er nu: na eindeloos getouwtrek wordt er een oude kazerne postmodern omgebouwd. En wat is de ideologie van de directeur: er komt een restaurant in. Dan houdt mijn interesse helemaal op. Wat Rilke zegt is bijna waar geworden: er is geen theater meer omdat we geen samenleving meer hebben. Toen hij dat zei vond iedereen dat zwaar gepocheerd en melodramatisch, en Eduard du Perron noemde *Malte Laurids Brigge* 'oudewijven-literatuur'. Maar du Perron, dat leest niemand meer. Nee, er is geen samenleving meer die kunst in een context plaatst. Het museum voor moderne kunst in Brussel hebben ze 9 verdiepingen in de grond gestopt, er is niets meer symbolisch dan dat. De mensen die dat deden, die hebben gedacht: we hebben zoveel schilderijen, dat is zoveel muuroppervlak, dat is zoveel verdiepingen, en we gaan niet naar boven, anders komen we boven dat prachtige barokpaleis uit. Dus gaan we naar beneden, want het is toch een 'kunstberg'. Dingen die hedendaagse kunstenaars 25 jaar geleden ergens hebben gestald, zijn nu in dat museum terechtgekomen, om te hangen naast hun eigen recent werk, en misschien willen zij dat helemaal niet. Af en toe is er iemand die zegt 'dat is toch wel veel geld waard', en dan wordt het twee verdiepingen naar boven gehaald, dat is de hiërarchie. Ik denk dat dat opgaat voor allerhande verschijnselen in de samenleving, en dat het theater daar ook niet buiten valt.

Het voornaamste probleem dat ik met het begrip 'marge' heb, is dat het zo makkelijk losgetrokken wordt uit zijn historisch verband. Meestal blijkt later dat er allerlei dingen om ons heen hebben plaatsgevonden die we niet hebben meegemaakt. Zoals Stefan Zweig schrijft in *Die Welt von Gestern*, over het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. Op een gegeven moment is de oorlog verklaard, en hij zit in Wenen in een parkje, het strijkje dat Strauss speelde houdt even op, er wordt wat gemompeld, en het strijkje gaat door. De volgende dag leest hij in zijn krant dat er drie straten verder een geweldi-

ge vechtpartij plaatsvond, met tientallen doden. In de 19de eeuw werd die prille volkscultuur telkens onderbroken door totalitaire coups, een keer of zes gedurende die eeuw, steeds slaat het heen en weer. Dumas vindt het wel leuk om te vechten, dan zit hij achter zo'n standbeeld te schieten. Hij schiet dus naar de autoriteiten van het moment - nog voor Parijs 'opengebrouwen' werd door brede boulevards - en dan houden ze even op omdat ze moe zijn of moeten gaan eten. Dumas loopt drie straten ver en gaat dan eten bij één of andere graaf die een banket heeft aangericht, bij de partij waar hij zonet tegen aan 't schieten was. Het theater lag op straat, en in tijden van relatief geformuleerde vrede, dan openden ze de kapotgeschoten schuren, zetten daar wat tribunes neer, en gingen ze het leven van Napoleon spelen of zo iets, een voorstelling die zes uur duurde. Met veel koffie en pauzes.

LDC: Die koffie en die pauzes waren niet onbelangrijk. Als je de opkomst van de cinema vergelijkt, dat waren ook zo'n paleizen waar alles was, ook de opera trouwens. Dat bedoel ik ook met het soort samenleving waarin zich dat afspeelt: een plek en een moment waarin een hele samenleving of een deel daarvan samenkomt.

JJL: "Ook de verzorgingsstaat verklaart veel. Tuchinski bouwde in Amsterdam zijn groot theater: dat was natuurlijk de eerste crèche van de stad, de vrouwen moesten 's middags hun kinderen kwijt. Dat was gedeeltelijk geld verdienen, maar ook een beetje een caritatieve roeping. Je moet je ook niet vergissen in de hoeveelheid mensen die naar dat theater gingen in de 19de eeuw. Nestroy was verplicht per jaar 7 à 8 verschillende stukken op te voeren, die hij dan hoogstens 20 voorstellingen lang kon spelen. En voor de opera was dat nog veel minder. Dat wat Mortier hier nu haalt - zo'n 20 opvoeringen per produktie - dat was in de 19de eeuw ongekend, onmogelijk."

Klaas Tindemans
Lieven De Caeter

Am Ziel
(Discordia)
foto Jan Simoen