

Love Theater

"Dan groeit het familieleven over de scheiding tussen leven en kunst"



She who once was the helmet-maker's beautiful wife (Love Theater)
Foto B. van Dantzig

Toen een groep Hongaarse theatermakers in 1977 Europa verliet en inscheepte voor New York noemden ze zichzelf het Squat Theatre. Het Squat Theatre leefde en werkte in hetzelfde huis. De legende wil dat hun theatertje o.a. bestond uit een grote etalageruit. Het leven was nooit veraf. Squat was geobsedeerd, gefascineerd en beangstigd door de realiteit van New York: ellende, geweld, sex, the survival of the fittest. En dat werd getoond. Na een aantal jaren splitste de groep. Peter Halasz richtte met vrouw en kind het Love Theatre op. In 1986 toonden ze hun eerste produktie, *The Chinese*, een wrede en bevreemdende mengeling van fictie en realiteit, gespeeld in

een soort poppenkast. Een stuk over theatermaken, over geweld en over overleven. Ook hun laatste produktie, *She who once was the helmet-maker's beautiful wife* blijft getekend door wat men de alledaagse werkelijkheid noemt, al is er in grotere mate een vorm van introspectie, van verstilling aanwezig.

Het centrale personage van *She who once was the helmet-maker's beautiful wife* is Goldie Roth, een oude vrouw geïnspireerd op Peter Halasz' grootmoeder en door hem gespeeld, die al haar dierbaren heeft overleefd. Haar verhaal wordt vanuit verschillende perspectieven verteld: haar eigen tragikomische, pijnlijk groteske aanwezig-

heid op de scène, het 10-jarige meisje Cora dat het levensverhaal van Goldie Roth voorleest, de verteller/schrijver die voor de scène aan een tafeltje zit en zijn commentaar geeft, en tenslotte de vrouw in het rood die in een moeilijk te ontcijferen Engels haar dromen vertelt. De verhalen lopen nu eens parallel, dan kruisen ze elkaar, soms spreken ze elkaar tegen. Net zoals de verhalen die wij over onszelf aan de anderen vertellen. De voorstellingen van het Love Theatre zijn verre van afgewerkt. Ze zijn slordig, rommelig, chaotisch. Zoals het leven zelf. Een gesprek met de spil van dit gezelschap, Peter Halasz, en met Seth Tillett, co-auteur en regisseur van deze *Comedy*

in *Bronze*, zoals de ondertitel luidt. Een gesprek over ouder worden en vergeten, over het vele dat gebeurt is en het vele dat nog moet komen, over het Oosten en het Westen, over Aids en doodgaan, over aftakeling en theatermaken. Een gesprek dat de kronkelende en grillige verbeelding van Halasz en Tillett volgt.

In het levensverhaal van Goldie Roth wordt er over de dood van Goldie gesproken. Die tekst eindigt met de zin: "Naast dit verhaal is er niemand die zich kan herinneren wat zij op deze aarde deed. Ze liet geen sporen na, zoals water op het zand." De productie is eveneens een verhaal over een oude vrouw, schijnbaar zonder geschiedenis. Heeft het voor jullie belang om verhalen te vertellen over mensen die, op het eerste gezicht, geen sporen nalaten? Is theater zo iets als een spoor dat ergens anders verloren zou gaan of vergeten zou worden?

Peter Halasz: "Ik denk dat het enige spoor dat iemand kan nalaten een geschreven of gecreëerd iets is. In feite laat niemand sporen na. Wij kennen de persoon niet die verdwijnt. We ontwikkelen steeds grotere herinneringen aan iemand, Napoleon of mijn grootmoeder of overgrootmoeder. Er is zo iets als een collectieve amnesie wanneer het op het herinneren van mensen aankomt. Zo gaat dat. Ik ken alleen dit verhaal."

Goldie's verhaal is een verhaal over vergeten, maar ook over overleven.

Seth Tillett: "Ja, Goldie Roth overleeft al haar familieleden, maar ze kan niet vergeten. Haar huis was vol en nu is het volstrekt leeg."

PH: "Er is een kort verhaal van Edgar Allan Poe waarin de personages een geheim graf openen en een vloek vinden: hij die het graf opent, zal al diegenen waar hij van houdt overleven. In zeker zin is dat een vloek. Maar rustig oud worden is een gift van de natuur. Daartussen heerst de tegenstelling, de paradox."

Je hebt in een interview gezegd dat deze productie over je toekomst gaat en niet over je verleden.

PH: "De tekst en het tekstweefsel lijken heel persoonlijk te zijn. Echte namen, echte data, valse namen, valse data? Maar tegelijk verhult de voorstelling een beetje het feit dat dit niet het werk of denken van één man is over één zaak. Het feit bijvoorbeeld dat Seth heel wat jonger is en dus op een

compleet andere manier naar het komende en voorbije kijkt, omdat hij nog meer voor zich heeft dan er achter hem ligt. Dat zijn de feiten."

ST: "Iedereen heeft een verhaal dat tot op zekere hoogte kan verteld worden of niet. Er zijn feiten en er is fictie. Wat mij betreft is de stem van het meisje de feitelijke geschiedenis. Zij staat buiten het verhaal, zij leest de tekst uit een manuscript. Wat die tekst vertelt heeft niets te maken met haar leven."

PH: "Voor mij, als antwoord op je vraag, gaat het over halfweg zijn en over het moment dat de afdaling begint, naar het mysterie waar ik niets over weet of kan weten. Dus, er zijn of er niet zijn."

ST: "Peter probeert zijn demonen te verjagen."

PH: "Het is ook heel erg fysiek, om existentieel vooruit en achterom te kijken. Wat betekent het van iemand te houden en hem of haar te verliezen? Hier ben ik, een kampioen in het overleven."

ST: "Op een bepaald moment in het stuk onderbreek ik Cora's vertelling, om een andere wandeling over het pad van de geschiedenis van de dood te beginnen, een wandeling die Hebbel ooit gebruikte in een verhaal om een tijdsperiode te beschrijven. Hij toonde ons dat de geschiedenis alleen door een opeenvolging van overlijdens kan verteld worden. Een verhaal wordt mogelijk op het moment van het sterven. De dood is als een metronoom. Gedurende het schrijven van Goldie's levensverhaal beseften we dat Hebbel het ons mogelijk maakte alle mensen waarvan zij hield en die zij verloor te depersonaliseren en er abstracter mee om te gaan."

Is theater voor je dochtertje Cora een soort van opvoeding?

PH: "De productie geeft haar geen bijkomende druk. Voor haar is het niet belangrijk hoe goed zij er op de scène uitziet, maar dit soort leren verrast haar en is heel belangrijk voor haar. Eigenlijk is alles een soort van voorstelling die zijn eigen leven leeft. Er is Agnes, de vrouw in het rood met de dromerige herinneringen en fragmenten, achter op de scène. Zij leeft haar eigen leven van elkaar overlappende stukken, net zoals een droom. Ik las ergens dat de voorstelling is als een stenen muur: elke steen is een afzonderlijke eenheid, maar samen maken zij de muur. Ik las het in een artikel over dit stuk en het klinkt goed. Prak-

tisch gezien is dat de manier waarop wij een stuk creëren. We dramatiseren niet, noch bouwen de elementen zo mooi in elkaar dat ze een eendimensionaal verhaal vertellen, nee. Het is niet lineair maar toevallig."

Het verhaal wordt verteld door verschillende personages, vanuit verschillende perspectieven op hetzelfde verleden, maar op het einde komen ze niet samen.

ST: "Nee, en ze proberen dat ook niet. Ze hebben ook een bepaalde vrijheid om zich van elkaar te verwijderen. Wij hebben de perspectieven in een zeker instinctief vertrouwen bij elkaar gebracht en pas nu, na tien of twaalf voorstellingen beginnen we te ontdekken waar en waarom precies de relaties naar elkaar groeien. In het begin gaven we Agnes een complexe tekst, makkelijk om te vergeten. Haar vergeten van haar eigen tekst op de scène, wat vaak gebeurt, hielp haar en mij, bij het tafeltje, in het tonen van de functie die geheugen heeft."

Op één of andere manier komen de lijnen toch bij elkaar.

ST: "Er is één ding dat absoluut niet te vermijden is: het feit dat de dingen onder de noemer van een stuk gevangen worden heeft als gevolg dat ze bij elkaar komen. Vlak voor de première zei het meisje: wat er ook gebeurt, het klopt. Zij is prachtig."

Dat jullie al jaren samenwerken maakt dat jullie weten hoe ieder zal reageren?

PH: "We voeden elkaar door gesprekken en door het begrijpen van de onderlinge tegenstellingen."

ST: "We zijn akkoord om niet akkoord te zijn. Peter bracht het gehele concept aan en ik accepteerde dat als een geheel."

PH: "Maar dat kan hij niet verdragen, dus bedriegt hij me en verandert allerlei. Zo leer ik iets over het stuk."

Hoe is het werkproces verlopen?

PH: "Ik had het idee en Seth zei me het neer te schrijven. Ik schreef het, gaf het aan Seth en vroeg hem of hij het wilde regisseren. Hij ging akkoord op voorwaarde dat hij elke virtuele repliek mocht wijzigen. Ik onderwierp me aan zijn aanwijzingen. Dat was het begin en we werkten er gedurende een jaar aan."

ST: "Peter kwam met de hele baby, zoals de baby in de korf. Hij zei: "Dit stuk gaat over mijn grootmoeder en ik

speel mijn grootmoeder. Ik ga een soort van onderzoek doen naar datgene wat me nerveus maakt : mijn toekomst, mijn leven dat ik rond me zie, de vrienden die sterven, wat dan ook." Daarom zeggen we dat het stuk naar voren, in de toekomst kijkt in plaats van naar achteren, naar het verleden. Die continu gemaakte misinterpretaties : Peter Halasz kijkt eindelijk naar het verleden, naar de Muur, naar het IJzeren Gordijn. Pure onzin."

PH : "Misschien zit het in het stuk."

ST : "Het moet erin zitten omdat het in Peters leven zit. Wij proberen zulke significante elementen te verwijderen, we zijn er zelfs heel drastisch in geweest. Telkens we een duidelijke betekenis vonden hebben we die eruit geknipt. In essentie hebben we dit stuk gemaakt om een aantal dingen te ontdekken in plaats van ze uit te drukken. Dus installeerden we hindernissen in plaats van oplossingen en die werkten zichzelf uit op de scène."

PH : "We hebben zoveel gepraat en op de een of andere manier kennen we elkaars denken en de cultuur die ons omringd, welke we ook in ons dragen. Daarom kunnen we zonder restricties werken, bijna puur instinctief. Tenslotte is het een gesprek onder ons en later, waarschijnlijk, ook met het publiek. We willen geen groot drama opzetten dat op een grote afstand van iedereen ligt. We wensen niet te werken met een verhaal waarin de held de scène als een soort winnaar kan verlaten. Geen moreel concept, geen psychologisch concept."

ST : "Peter wil de oude vrouw niet goed of excellent maken. We waren onmiddellijk vrij van iedere interpretatie."

PH : "Seth heeft me heel erg geleid. Toen we, een tijd geleden, repeteerden terwijl het stuk nog niet klaar was en ik hem toonde wat ik bedoelde met mijn grootmoeder te zijn, zie hij : "Dat is het." Ik wilde het een beetje grafischer maken, een beetje meer tekst voor mezelf, maar hij heeft me nooit losgelaten en is blijven vechten om me de pruik en een mooi zondagspak op te dringen."

ST : "Je kan zeggen dat dit stuk over een grootmoeder gaat, maar het is de kleinzoon die de grootmoeder speelt. Wat hij over haar weet, wat hij van haar zag en alle daaruit volgende misinterpretaties tussen wie hij denkt dat zij was en wie zij werkelijk was. Deze storingsen, zijn woede om haar, zijn haat, zijn liefde, zijn gebrek aan herinnering, zijn mij ook zeer bekend. Maar tege-

lijk gaat dit stuk niet over emoties. Neem bijvoorbeeld de scène waarin Goldie valt. De eerste keer dat ze tegen de vlakte gaat reageert het publiek : "Wat gebeurt er ?" En dan valt Peter nog eens en nog eens, zodat we na drie keer het punt bereiken waarop het grappig wordt, maar wat er overblijft is niets meer dan een concept, een idee. Er blijft niets emotioneels achter."

Er is een andere scène waarin ze zich met heel veel moeite wast. Op dat moment gaat het over aftakeling en ouder worden.

PH : "Soms werk ik heel hard met mijn linkerarm en als ik iets moet tillen doet het heel erg pijn."

ST : "Op een dag kwam Peter, na een dag bouwvakkersarbeid, naar de repetitie en ging op het bed liggen. We startten en ik zei een en ander tegen hem tot ik merkte dat hij vast lag te slapen. Dat zijn dingen waarvan we gebruik hebben gemaakt."

Het feit dat de voorstelling over theater gaat wordt voortdurend benadrukt.

ST : "Het is grappig vast te stellen hoe je dat kan bereiken zonder het zelfs te proberen. Als je het niet probeert, dan gebeurt het."

PH : "Ik weet niet of ik dat laat zien, maar ik werk bijna mijn hele leven in het theater, breng mijn leven met theater door. Daar weet ik dus veel vanaf, dus daar kan ik min of meer authentiek over praten. Ik verwacht niet dat de journalist of de jury het even authentiek over theater kunnen hebben, maar ik verwacht wel dat zij even gedetailleerd... Wanneer iets heel goed gemaakt is, wekt dat mijn nieuwsgierigheid op : welke geest heeft dat gemaakt, hoe is het idee kunnen ontstaan ?"

Hoe grijpen leven en theater op elkaar in ? Levert dat problemen op ?

PH : "We leven niet samen. Dat was wel belangrijk voor mij gedurende de periode dat ik met Squat werkte, wat een heel ander avontuur was. Wat niet wil zeggen dat we niet heel *close* met elkaar omgaan, misschien zelfs meer. Maar goed, het is iets heel anders om elke dag samen te leven en al je geld in dezelfde pot te stoppen."

Gemakkelijker ?

PH : "Nee, het is nooit gemakkelijk geweest. Squattheatre woonde in het huis waar ze speelden. Weet je, na een paar jaar zit je samen en je ziet iemand

volop nagelbijten, iemand anders eet een appel, een derde krabt driftig zijn oor en niemand spreekt en bekijkt de vloer aandachtig. Wanneer het leven de kunst overwoekert beginnen de moeilijkheden. Wanneer er een gemeenschappelijke code aanwezig is om theater te maken en dat belangrijker is dan wat dan ook, dan is het leven prima. Dan groeit het familieleven over de scheiding tussen leven en kunst..."

Hoe zijn de materiële werkomstandigheden geëvolueerd gedurende de voorbije jaren ?

PH : "Nee, er zijn geen materiële werkomstandigheden, maar die zijn niet belangrijk. Wanneer je iets te zeggen hebt of je voelt dat dit datgene is wat je moet doen, dan is er geen excuus der omstandigheden. Wanneer je iets doet, komen de omstandigheden pas op de tweede plaats. O.k, ik heb geen geld, als je dat wil weten."

Kunnen jullie realiseren wat jullie willen realiseren ?

ST : "Je hebt geen kans, maar je moet ze gebruiken. Dat zegt Achternbusch en dat werd in *The Chinese* ook verteld."

PH : "Ik wens niet voor een stuk te werken, ik werk aan een stuk. Binnen mijn praktijk is er altijd een voorstelling die geen geld kost, zodat je niet aan het stuk moet werken voor het stuk, maar dat we kunnen vertrekken en spelen. Dat is een soort van ideaal. Werk en spel vermengen."

Je gaat dit stuk nu spelen in je geboorteland. Is het de eerste keer dat je terugkeert ?

PH : "Ja, het is de allereerste keer. Eigenlijk werd ik in dit avontuur geduwd. Het was mijn keuze niet, maar gelukkig heb ik het aanvaard en ik kijk er wel naar uit."

Je werd gedwongen Hongarije te verlaten ?

PH : "Ik wou Hongarije verlaten, dat zal iets juister zijn. Ik werd gedwongen, dat is ook juist, want anders zou ik het niet gedaan hebben. Ik heb ernstige stappen moeten ondernemen om het land te kunnen verlaten, ze wilden me niet zomaar laten wegwandelen. Dus, ik verliet Hongarije en ik heb sindsdien niet zoveel teruggekeken. Op de een of andere manier raakte ik betrokken in het leven dat ik leidde. Dat was belangrijker dan datgene wat ik achterliet. Ik wou geen signalen naar Hongarije zenden om het land op



*She who once was the
helmet-maker's
beautiful wife
(Love Theater)
Foto B. van Dantzig*

die manier te laten ontvlammen (lacht). Ritsaert ten Cate (Mickery, Amsterdam) bezocht ons vaak in Hongarije en hielp ons, promoveerde ons. Hij oefende heel wat druk op me uit om terug te keren en op de een of andere manier maakte hij me duidelijk dat *freak* zijn in Hongarije en al die verschillende dingen doen voor al die mensen die lederen schoenen en meer goederen wensten, dat dat de situatie veranderde en druk op de regering zette. Het is niet de regering die op al die veranderingen heeft aangestuurd, de mensen herwonnen hun verstand en nu zijn het de goederen*freaks* die heel tevreden zijn. Ik weet het niet, ik ben er heel nieuwsgierig naar."

ST : "Gedurende de voorbije vier, vijf maanden, zei ik Peter bijna voortdurend dat in het Oosten de dingen zich openden en dat hij moest terug gaan om een stuk te maken. Hij weigerde. Maar eigenlijk weigerde ik de feiten terwijl hij ze kende."

PH : "In feite een combinatie van communistisch autoritaire én autoritaire Hongaarse Hongaren. Ondertussen was deze man (Seth Tillesh) bezig de USA te verraden, wou naar Moskou, dwong me om een communist te worden."

Op dit ogenblik ontstaat er zoiets als een nieuwe wereldorde...

ST : "Wereldorde?"

PH : "Het probleem is zo historisch, zo complex en zo abstract, terwijl het leven uit zoveel dingen tussen twee of drie personen bestaat. Misschien was het dit : een engel daalde af naar de aarde, terwijl iedereen sliep. Toen de mensen ontwaakten was de engel weg. Iedereen ging opnieuw uit werken. Verder bleef alles hetzelfde. Het dagelijkse leven zal wellicht verbeteren, er is geen Big Brother meer, geen vader die zegt wat te doen en wat te denken. Als je vele jaren in het gips hebt doorgebracht en het gips wordt verwijderd, dan zak je in elkaar. Dat gebeurt er nu, economisch en geestelijk, de zelfmoord- en misdaadcijfers stijgen ongelooflijk. Verwijder het gips en alles doet pijn. Maar de eerste vraag blijft : waarom moest dat gips aangebracht worden?"

Zou je weer in Hongarije willen werken ?

PH : "Ik heb er nooit over nagedacht. Wat weet ik daarvan, nu, op dit ogenblik ? Ik weet het echt niet. Ik heb geen status in deze wereld die me verbiedt wat dan ook te doen, wanneer

dan ook. Dus, waarom niet. Ondertussen ben ik evengoed een huurling, een culturele huurling. Er zit zoveel toeval tussen. Het gebouw waar we spelen heeft mijn vader gebouwd. Aan de overkant, bij de rand van het park, staat het huis waar ik tot mijn zeventwintigste heb gewoond. De tijd die we ginds zullen doorbrengen is zo kort dat we uitsluitend op die plek zullen blijven. Misschien zal ik hier en daar op een deurbel duwen en de kleine huizen zien waar ik iedereen kende. Ik herinner me dat ik als kind overal kon binnenlopen, er was geen enkele deur op slot. Het is iets zeer vreemd, zoiets als een tijdsapsule. Ik vermoed dat er iets vreemds zal gebeuren."

ST : "Het moest dit stuk zijn dat ons zou terugbrengen. Dat is opnieuw een antwoord op je allereerste vraag. Nu komen de bijzonderheden in Peters leven op de voorgrond. En zo is het vaak met hem. Ik vroeg : "Peter, ben jij een jood ?" Hij antwoordde negatief. Pas anderhalf jaar later realiseerde ik me wat voor een grap dat was. Ik ging verder en vroeg hem hoe Squat ontstaan was. Hij vertelde me dat hij en een andere man Squat gesticht hebben terwijl ze in een tank door Tsjechoslowakije reden, in het jaar 1968. Ik hou van die verhalen."

PH : "Wel, de leugen heeft net zoveel waarde als de waarheid."

ST : "Dat is de clou van het stuk, dat is wat we willen vertellen. We zijn er ons van bewust dat het stuk een soort van hologram is, scherper nog, een fractogram. Elk onderdeel is hetzelfde als het geheel. We zeggen hetzelfde opnieuw en opnieuw doorheen het stuk, weliswaar op verschillende manieren. Nu, terwijl we reizen, realiseren we ons dat het stuk zich

fragmenteert tot buiten de betekenis. Er is net zoveel relevant materiaal buiten als binnen het stuk."

PH : "Voor de première brak Seth zijn been. Ik dacht : verstopt het gips, a.u.b., het publiek zal er te veel betekenis aan toekennen."

Over het laatste deel van het stuk : wat is de betekenis van de grappen ? De man in het wit, is het een soort van bevrijding ?

ST : "Ik denk dat het een goed idee is om dat laatste zoveel al mogelijk te vermijden. Het stuk zal veel plezieriger zijn, als men geen strikte betekenis oplegt aan de gebeurtenissen in de voorstelling. Peter zei : "Ik zal een paar grappen vertellen en dan zing ik een begrafenislied." Dat vond ik zeer zinvol, het lijkt een beetje op mijn leven : een grap, een begrafenis, een grap. Dus, grappen zonder *punchlines* want wij, noch het leven leveren *punchlines*. Voor mij is het overduidelijk : de laatste scène is het hele stuk in vijf minuten. Het is een andere manier om het stuk te vertellen."

PH : "In de tekst staat het aangeduid als een apart bedrijf. Het is het voortzetten van het stuk. Het kan ook langer. Ik had dit idee al jaren geleden uitgewerkt en gespeeld en vond het nu ook bruikbaar. Ik dacht dat dat ene begrafenislied het hele stuk kon bepalen. We hebben het niet gerepeteerd, ik voelde er niets voor omdat de kunstmatigheid van een kostuumwissel gedurende de voorstelling me ongemakkelijk maakt. Daarom ook dat ik eigenlijk niet wil dat het goed werkt, voor mij tenminste, en dus vergis ik me, vergeet strofes, zing slecht."

ST : "Het publiek hier lacht zich hysterisch. Het is ongewoon dat dit soort

humor van grappen zonder *punchlines*, die er niet meer toe doen, zo levend is. Eén van de kwaliteiten van dit stuk is, hoop ik, het plezier te mogen associëren vanuit materiaal dat rauw, ruw en instinctief leidt tot bedenkingen waar wij nooit zijn kunnen opkomen. Je kan zeggen dat een man in gips is als een oude vrouw in brons, maar hij breekt eruit en de lichten doven en je bent vrij. Ik realiseer me nu pas wat de oude vrouw voor mij betekent."

PH : "Moest je nu voor een krant uit Tel Aviv schrijven en je zou me diezelfde vraag stellen over het einde, dan zou ik je antwoorden dat dat einde een *golem*verhaal is. Een golem is een geest die je via een bezwering tot leven brengt. *Golem*verhalen zijn een deel van de joodse cultuur. Maar dat is alleen voor Tel Aviv-kranten."

ST : "Het is een allegorie van het theater : bekijk al die make-up. Je herkent niets meer van wat er binnenin zit. Er is evenveel verhulling als onthulling. Net als het einde dat geen einde is. Ineens is er dat lied in het donker. Het is niet de dood en de verrijzenis van Goldie. Dat zou een verwerpelijke perspectief zijn. Mocht iemand daar opkomen, moge hij ervan genieten, het komt in geen geval van ons. Maar er zit een soort van eclips in het stuk, er komt een ogenblik dat het stuk weer tot bestaan komt, tot een soort van vertelling. Wanneer het voorbij is kan je erover praten. Bijna een ritme van verdriet, van ongelukkig zijn."

PH : "Wel beschouwd is er meer vreugde in het beluisteren van een mooi begrafenislied dan in het aanhoren van een grap die een grap is. Een grap is veel ellendiger dan een begrafenislied. Ik zeg : "de chili vloeit over iemands gezicht." Dat is heel treurig. Een begrafenislied zit vol vreugde. Alles draait zich om."

ST : "Net als wanneer Cora en Agnes wenen en lachen : neen, we spelen dit, als een instrument, en we doen dat zo goed mogelijk. Wij scheiden de elementen heel ruw. Het stuk gaat niet vooruit in de tijd, als een verhaal, het probeert een weg te vinden om het voor zichzelf te kunnen vertellen. Alleen het feit dat het een avond in Goldie's huis betreft, houdt het samen."

ST : "Peter in het gips en handschoenen met waskaarsen is volledig losgekoppeld van het Goldie-verhaal. Door het feit dat het in het stuk zit wordt het een deel van het stuk. Hoe meer we het spelen, hoe dichterbij het tegen het stuk aankruipt. Wanneer Goldie valt zou het kunnen eindigen, maar het

gaat verder. Wanneer ze op de stoelentoren klimt zou het daar kunnen eindigen. Het leven gaat verder en dat is haar persoonlijke miserie. We zijn getuigen van alle overluidens en toch moet het verder gaan."

PH : "In New York, en het spijt me dat ik hierover begin, zijn er zoveel vrienden die weggaan en die sterven, even oud of veel jonger dan ik. Ik had nooit gedacht dat ik hen zou overleven. Het gaat zo snel."

ST : "Mensen die we graag zien. Dat zeggen we wanneer Goldie valt. Peter vertelde over Ishtar, een mythologische figuur die naar de ondergrond gaat om iemand terug te brengen waar ze van houdt. Het lijkt belachelijk. Om in de ondergrond binnen te mogen, moet ze zeven maal iets van zichzelf in ruil geven. Uiteindelijk moet ze alles opgeven voor ze aankomt. De mensen sterven er als vliegen. Ik was in Amsterdam en wandelde er toevallig een oud theater binnen. Het was vol met heel elegant geklede mensen, iedereen *gay*. Mannen en vrouwen samen, vrij somber, maar heel mooi. Ik liep wat rond tot er iemand naar me toe kwam en zei : "Het spijt me, maar dit is een privéfeest." Ik zei : "Excuseer me, ik dacht dat dit een theater was en ik ben blij dat ik de *gay-scene* ontdekt heb." "Dit is de *gay-scene* niet, dit is een begrafenisfeest", antwoordde hij. Ik realiseerde me toen dat dat de waarheid was, de *gay-scene* is een begrafenisfeest. In New York volgt de ene dode de andere op, allemaal mensen waar we van houden."

PH : "Die dingen telkens opnieuw vertellen is een overlevingstechniek, op die manier verliest het zijn dreiging. En evengoed reist het stuk door het heiligdom dat de geschiedenis van Europa is. Het is als een prentkaart."

ST : "Waarom vraag je niet waarom het zo'n saai decor is ?"

PH : "Misschien heb je *The Chinese* gezien. Dat was zo inventief en grappig. Daarna maakte ik met Seth een stuk. We gebruikten een groot decor, met twee schermen. We gebruikten film, tussen de schermen was de scène en het was alsof het geheel een overlappende film werd. Het bleek zeer *witty*, de scène bleef leeg op de projector na. Ik heb altijd al theater gehaat waar men meubelen in gebruikt."

ST : "Hij doet altijd datgene wat hij haat. Hij haat acteren, dus volgend stuk moet er geacteerd worden. Ik vind de manier waarop Peter zijn ongenoegens tot leven brengt heel wonderlijk. Nu begrijp ik waarom we dit

saai decor gebruiken, waarom we het doek lieten opgaan en alle verwachtingen van diegenen die onze inventiviteit bewonderen in één klap aan diggelen slaan. Wij deden het met veel huiver en schaamte. Elke keer we het decor zien, vragen we ons af hoe het mogelijk is. Hoe meer we ons bewust worden van de opzettelijkheid, hoe ongemakkelijker we worden. Het is het stuk, niet de conventie. Het stuk gaat over valse herinneringen en nog altijd worstel ik met dat decor. Ook met de belichting."

PH : "Die is op haar manier een vergissing. In het begin waren er alleen blote spots die om het even waar bevestigd werden. Nu past het echter."

ST : "Dit stuk is een vage herinnering aan theater."

PH : "Er is een heel gekke interpretatie die ook met de belichting te maken heeft. Iemand schreef dat ik op de stoelentoren klom om dichterbij het licht te komen, anders kon ik mijn dagboek niet lezen. Ik heb geen bijzondere reden om die toren te bouwen. Ik zou van alles kunnen zeggen. Maar die toren beklimmen om beter te kunnen zien, dat is groots. Ik wou dat ik bij het creëren zo *witty* kon zijn."

We hebben al lang geen vraag meer moeten stellen. Halasz en Tillet vertellen onophoudelijk omdat ze moeten vertellen. Terwijl het interview ten einde loopt, de toon meer ontspannen wordt, de bewegingen lossen, de blikken minder gefixeerd, veert Seth Tillet plots recht en wijst Peter Halasz en de rest van het gezelschap op een stokoude vrouw die op het balkon van één van de vervallen gevels tegenover de Beursschouwburg verschijnt : oneindig traag, met loshangende haren, in een blauwe peignoir. Wij zien haar. Bij ons zit de man die haar avond na avond speelt. Hij ziet haar. Hij ziet zichzelf. Zij ziet niemand meer. Zonder aanleiding verscheen ze op het balkon, zonder aanleiding verdwijnt ze. Van dat niets waren wij de getuigen. Omdat ze de balkondeuren niet helemaal achter zich sluit, zien we nog net hoe ze het licht aansteekt : een armzalig peertje aan een lange draad. Zij zal nooit in de zaal zitten om te kijken naar Goldie Roth/Peter Halasz. Waarom zou ze ? Zij is Goldie Roth, de toekomst van Peter Halasz, en de onze, onherroepelijk. "*Besides this story, no one recalls what she did on this earth. She left no traces, like water on the sand.*"

Erwin Jans, Dirk Verstoekt