

'TAAL KAN ERG MOOI ZIJN ALS JE ER ZORG AAN BESTEEDT. IK STA ER VAN TE KIJKEN DAT IN VLAANDEREN NIEMAND DAAR OM MAALT. HET WERK VAN EEN GROEP ALS DE TIJD IS WAT DAT BETREFT EEN UITZONDERING.'

Om een tekst goed gezegd te krijgen, moet je door een fase van hard werken heen, om die tekst te kunnen vergeten. Zoiets heb je natuurlijk ook in het Nederlands, maar daar valt het minder op omdat het je eigen taal is. Terwijl ik in het Frans elke keer weer in die machinerie moet stappen, omdat die niet evident in je zit, en dat vraagt veel werk.

Zo ben ik nu eigenlijk ook met de Nederlandse tekst van *Wolfskers* omgegaan. Dat zou ik vroeger nooit gedaan hebben. Ik dacht: eerst moet die tekst goed zitten. Ik ga dan bij Guy Cassiers zitten zeuren. Is dat woord daar niet beter? Een beetje pietepeteurig. Ik wil de tekst zo in mijn systeem krijgen dat hij mij niet zal belemmeren. Daarom is toneelspelen in zekere zin nu harder werken dan ik vroeger dacht. Misschien is daar dus toch een verschil. Je denkt wel eens dat je het hebt, maar dat is dus niet zo.

Het Frans is een ronkende taal waarin je haast vanzelf gaat rijmen. Wat is jouw ervaring daarmee?

Ik ben veroordeeld om tot het eind van mijn dagen een accent te hebben. Het wordt wel steeds minder, en men vindt het ook steeds minder erg. Ik kom een beetje exotisch over, en dat zit eerder in de melodie van mijn zinnen dan in mijn echte uitspraak. Franse acteurs zijn vaak nog erg declamatorisch in hun spel. Dat is hun opleiding en hun traditie. Dat het spel vanuit de tekst begint, terwijl het bij ons omgekeerd is. Wij zijn opgegroeid met de idee: als je op het toneel staat, dan moet je daar een hele goede reden voor hebben. Je moet werkelijk iets te zeggen of te doen hebben. Het moet het resultaat zijn van een gedachte. Terwijl je hier in Frankrijk, als je drie bladzijden tekst hebt, verder niets meer hoeft te verantwoorden. *Parce que je parle*. Dat is een fundamenteel andere houding. Maar daar zit ook – en dat heb ik ontdekt – een enorm plezier in. Het plezier om een tekst goed te zeggen.

In welke mate wordt een acteur bepaald door zijn begin? Door de mensen met wie hij als onbeschreven blad te maken krijgt, hun uitgangspunten?

In mijn opleiding aan Studio Herman Teirlinck is Lea Daan heel belangrijk geweest. Ik was een vreemdeling in mijn eigen lijf. Van Lea leerde je bijvoorbeeld dat je lichaam een diepte heeft. Voor mij was dat echt revolutionair. Daarnaast was er François Beukelaers. Het klinkt nu vast een beetje jaren zeventig, maar hij leerde ons dat toneelspelen iets is dat je samen doet. Het is geen geknutsel waarbij ieder in zijn hoekje zit. Toneelspelen is een open zaak, je moet een generositeit hebben naar een ander toe. Natuurlijk moet je als acteur naar de werkelijkheid zoeken in jezelf. Maar het gaat ook verder dan dat. Anders krijg je alleen maar hoogstindividueel geknutsel. François leerde ons ook dat een acteur geen koelie is. Een regisseur kan dingen van je vragen, maar het is belangrijk om je te realiseren dat je hem ook dingen te bieden hebt. Zo krijg je een minder afhankelijke verhouding.

In 1989 leverde je in een regie van Jan Ritsema een krachttoer met de meer dan twee uur lange monoloog *Wittgenstein Incorporated* van Peter Verburgt. De voorstelling werd toen omschreven als een zoektocht naar de absolute nulgraad van het theater. Wat doet een acteur nadat hij de nulgraad bereikt heeft?

Dat van die nulgraad, dat heb ik niet bedacht, dat is erover gezegd. Sindsdien heb ik nog wel voorstellingen gespeeld waarin iets gelijkaardigs aan de orde was. Voor mij is *Wittgenstein* dan ook geen absoluut moment, geen eindpunt van een evolutie. De condities om iets moois te maken zijn gecompliceerd, want het zijn er veel. Factoren zijn de mensen met wie je werkt, hoe je zelf bent, hoe het op dat moment gesteld is met je werklust, je inspiratie, het materiaal dat voorligt... Al die dingen zijn bepalend voor wat je maakt.

Bij *Wittgenstein* waren er specifieke omstandigheden, en die vroegen om een bepaalde aanpak. Maar net als elke andere keer was het een poging om een goede voorstelling te maken. Daarna komt er weer iets anders. De ene keer lukt het, de andere keer niet.

Ga je anders dan vroeger met publiek om?

Daarin heb ik dus wel een ontwikkeling door gemaakt. Ik ben hoe langer hoe minder bang om een rol te laten zien, om te spelen. Vroeger was ik er te veel mee bezig of ik goed of slecht zou worden gevonden. Nu begrijp ik dat zenuwen voor een voorstelling vooral te maken hebben met zelfoverschatting. Je bent wie je bent, je doet je werk zo goed mogelijk and *that's it*. Het is energievretend en onproductief om nerveus te gaan zijn.

Je carrière laat zich lezen als een reeks tegenstellingen: spelen in het Frans en in het Nederlands, in teksttheater en beeldend theater, voor toneel en voor film, ...

Voor mij zijn dat toch eerder schijntegenstellingen. Je kan in film net zo intens en goed en toegewijd werken. Alleen gebeurt het te weinig. Maar in het toneel is dat eigenlijk ook zo. In beide gevallen gaat het toch om een concentratie op het moment. Bij film wordt dat moment weliswaar voortdurend onderbroken, maar op het moment dat je aan het draaien bent, zit je evengoed in een hier en nu als in het theater. Het enige dat anders is, is dat het moment waarop het gebeurt als een dief in de nacht komt. Want je weet nooit precies wanneer ze gaan draaien, wanneer de zon er is, of er niet is. Dat zijn allemaal parameters die maken dat het gecompliceerd ligt. Bij het toneel weet je: van dan tot dan ben ik Hirohito. Het is een andere verdeling van concentratie, maar uiteindelijk gaat het om hetzelfde.

De echte tegenstellingen, dat zijn de tekstsoorten. Neem nu de Jason van Müller en de Wittgenstein van Verburgt. Jan Ritsema heeft daar overschot van gelijk in: het gaat om je houding die je iedere keer opnieuw moet zien te vinden. Al de rest is dan bijzaak.

Er bestaat immers geen absolute houding in hoe je zou moeten spelen. Tenzij je met eenzelfde iemand en eenzelfde soort materiaal een aantal jaren aan één stuk zou werken. Dan