

EEN GESPREK MET AUS GREIDANUS

Ik wil de directe elementaire ervaring

Aus Greidanus (1950) is acteur, regisseur en artistiek leider bij Toneelgroep De Appel in Den Haag. Sinds de oprichting in 1971 is hij betrokken bij dit gezelschap, dat zich kenmerkt door klassiek repertoire en een sterk ensemblespel. Sinds 2003 heeft het gezelschap twee grote marathonvoorstellingen gemaakt: Tantalus en Odysseus. Deze voorstellingen die respectievelijk twaalf en zeven uur duurden, werden geregisseerd door Aus Greidanus. De derde marathon gaat in 2010 in première en heet Tuin van Holland. In deze theatervoorstelling staat de vraag centraal: wat is de identiteit van de Nederlander? Hoe is onze verhouding tot de dominee, de handelaar en de dijkgraaf? Een verbindend element hierin is het water. Op meerdere plaatsen in het eigen Appeltheater komt de vaderlandse geschiedenis tot leven. Het publiek moet kiezen wat het wil en kan zien, want een aantal delen van de voorstelling wordt tegelijkertijd gespeeld.

Wat is de identiteit van De Appel in het Nederlandse theaterlandschap?

De Appel bestaat nu meer dan dertig jaar. In essentie zijn wij heel dicht bij het theater als fenomeen gebleven. De visuele kant van het theater, eigenlijk de piste. Dat is ook mijn eigen affiniteit, die terug te voeren is naar de clown. Alleen in de piste, met een stoeltje, met doodsangst. Heel basaal terugbrengen naar een emotionele essentie gekoppeld aan een theatrale visuele wereld.

In dat opzicht zijn wij heel episch, heel klassiek en daar zijn wij in de zeventiger en tachtiger jaren ook erg op afgerekend. Vernieuwing, dat speelde bij ons niet. Ik houd altijd vol dat er helemaal geen vernieuwing is binnen het theater. Theater is nog altijd die acteur, dat publiek en die acteur vertelt iets of verbeeldt iets over de verhoudingen: mensen tot mensen, mensen tot goden of mensen tot de natuur. Er zijn wel afgeleide vormen waarin projectie wordt gebruikt of men op locatie gaat spelen. Als je dat vernieuwing noemt dan zij dat zo, maar ik vind het andere vormen van toneel maken. Ik zie in essentie geen verschil tussen de Griekse schrijver, de Middeleeuwen, de Romantiek, de Belle Epoque, Herman Brood.

In het Activiteitenplan 2009-2012 zetten jullie je af tegen multimedialiteit in de voorstelling.

Ja, Guy Cassiers is daar een meester in, die kan dat ontzettend goed. Ik heb er niks mee. Ik kan alleen maar kijken van: goh wat mooi en wordt dan als publiek op een technische manier gezocht, maar die echte grote clown, die raakt de essentie van eenzaamheid, van dood of liefde. Op het moment dat je dat bereikt, die overdracht, ja daar gaat niets tegenop. Daarom is Shakespeare nog altijd de grootste. Hij heeft de gave gehad om via taal, emotie en het beeld, op een leeg toneel, het publiek gelegenheid te geven zijn eigen verhaal te maken en bij zijn eigen emotie te komen. Naarmate je meer techniek gebruikt heb je de ontsnapping vanuit het publiek om te denken: ah, ze bedoelen dat of het is zo. Ik wil de directe elementaire ervaring.

Wat betekent voor u dramaturgie?

Dat is voor mij al het materiaal dat aangeleverd wordt en wat mij inspireert buiten de directe letterlijke tekst van het stuk. Als je het stuk beschouwt als de verhaallijn dan begint de discussie met de dramaturg over de thematiek. Als je dat in cirkels bekijkt dan kom je steeds verder weg. Je komt via de thematiek nu, bij de thematiek in die tijd, daarvoor nog bij de schrijver uit die tijd en als je dan nog verder teruggaat, hoe was die tijd, dat die thematiek toen zo verwoord is. Dat materiaal levert de dramaturg mij aan. Hij is eigenlijk een buitenstaander, die terugkoppelt en spiegelt naar de basisthema's, die ik concreet visualiseer. Hij kijkt of wij de thema's volgen en of dat wel of niet werkt. Bijvoorbeeld in dat spanningsveld tussen toen en nu.

Bij de grote projecten, zoals Tantalus, Odysseus, Tuin van Holland, zijn die werkzaamheden *fifty-fifty* verdeeld. Ten eerste het voorwerk. Het ontwikkelen en schrijven van de stukken. Welke lijnen zetten we uit, wat zijn de grote thema's, de grote vragen die we stellen in de voorstelling. Ten tweede, wanneer de teksten er liggen, gaat hij eigenlijk op een andere stoel zitten. Hij controleert en begeleidt de tocht die wij artistiek maken ten opzichte van de thematiek waar we het over hebben gehad. Soms verdwijnt die thematiek, kan hij grilliger of blijkt hij niet te werken. Dan heb ik met de dramaturg de dialoog: waar ligt dat aan? Ligt het aan de stijl, de vorm of de inhoud?

Hoe lang werkt u al met een dramaturg?

Ik ben daar eigenlijk in opgevoed. Erik Vos had ook altijd een dramaturg. Het moet wel klikken met een dramaturg. Het is wat mij betreft, heel één op één. Je moet elkaars taal spreken, precies die afstand kunnen houden dat je niet alle twee in hetzelfde bootje zit, want dan is het veel moeilijker om kritisch te blijven. Onze vaste dramaturg Alain Pringels heeft een aantal kwaliteiten, die heel goed bruikbaar zijn in de dialoog waarbij het gaat om de betekenis, de inhoud en de noodzaak om een bepaald stuk te spelen.

De dramaturg, om het heel plat te zeggen, is in feite een hele grote boekenkast met *know-how* op het gebied van de literatuur, de thematiek, de politiek, de filosofie en vul maar in, waar je gebruik van maakt. Maar de kunst en de gave van een goede dramaturg is om inzicht te hebben, en de regisseur te kunnen doorzien, in wat hij wil en wat hij zoekt. Op basis daarvan gaat hij dan materiaal aanbieden dat relevant is. Er zit in feite een spanningsveld tussen actief de regisseur bestoken met materiaal en ondertussen niet op de stoel van die regisseur gaan zitten, want dan kan je het beter zelf doen. Dat is een heel wankel spanningsveld tussen een regisseur en een dramaturg. Het hangt ontzettend af van de regisseur hoe passief of actief hij is en waar hij naar op zoek is.

Hoe werkt dat spanningsveld bij u?

Je hebt grofweg twee soorten regisseurs. De ene komt uit de praktijk. Dat is een acteur zoals ik. Die weet alles van theaterproblemen van acteurs op de vloer, de daadwerkelijke overdracht van materiaal naar het publiek en het inspireren van het publiek. Hoe je dát doet, daar hoeft je mij niets over te vertellen. Je hebt dan de andere soort regisseurs, die uit de theaterwetenschap komen, de dramaturgie of die de regieopleiding hebben gedaan. Zij hebben niet de lijfelijke ervaring, die de acteur-regisseur heeft, om te weten waar de problemen liggen in de acteur. Zij zijn veel meer onderricht in de thematieken, de literatuur, de schrijver en hebben daar een heel groot inzicht in en zijn vaak analytischer. Die regisseurs zullen van een dramaturg een ander soort aanbod kunnen gebruiken. Die zullen dus veel praktischer van hun dramaturg vragen: hoe vind jij dat het overkomt? Ik hoef dat niet te weten. Ik heb het meeste aan de grote lijn achter het stuk, de zeggingskracht, de betekenis

Je ziet een heel groot verschil tussen de acteur-regisseurs Theu Boermans, Mirjan Koen, ik. Aan de andere kant Guy Cassiers, Ivo van Hove en Johan Simons; zij hebben zelf niet de acteurservaring. Die afstand heeft grote invloed op de theatraliteit van hun product. Bij mij is het toch altijd de piste, het theater en bij Guy, Ivo is het eigenlijk toch een thematische vertaling van een stuk. Dat zie je ook terug in hun decors. Die sturen via de thema's en ik stuur via het beeld, via de acteur.

Hoe verloopt het maakproces?

Als ik een plan ontwikkel, dan gaat dat heel intuïtief. De ontstaansgeschiedenis van een idee is heel wankel. Het is een soort eureka-idee van een klein moment. Dat idee is in het begin ook helemaal niet te verdedigen of te beredeneren, het is iets heel basaals. Alain is heel goed in staat om een beeld, of een idee dat ik heb, te vertalen naar het hier en nu. Zoals hij dat ook met de

grote klassieken doet. Wat haal je uit een Odysseus verhaal voor het hier en nu en waarom zou je dat nu willen spelen? Wat is de actualiteit daarvan? Hij is in staat die brug te slaan tussen dat klassieke materiaal, de wereld van vandaag en mijn ideeën. Die drie pijlers die combineert hij, biedt hij aan en dan is het aan mij om daar iets mee te doen of niet.

Als je het hebt over de grote projecten, waar we ons nu toch een beetje in gespecialiseerd hebben, naast de klassieken, dan beginnen wij met een klein kernteam van mijzelf, Jules Terlingen en Alain.

Jules is een acteur-regisseur, die heel veel eigen voorstellingen heeft gemaakt met modern materiaal en dan veel knipt en plakt, collagevoorstellingen eigenlijk. Daarnaast Alain als psycholoog, filosoof en dramaturg. Het idee wordt in dit kleine team besproken en dan zijn er een aantal sessies waarin ieder vanuit zijn eigen invalshoek in zijn eigen verbeelding, fantasie en boekenkast gaat kijken. Dat materiaal komt allemaal op tafel. Er wordt dan heel goed naar elkaar gekeken, ongeacht wie wat inbrengt, en daar ontstaat dan een steeds concreter idee uit. Waarom gaan we dat doen of wat gaan we wel of niet doen? Hoe interessant is het thema, hoe inspireert het ons? Het is dan zo, dat ik uiteindelijk een beslissing neem en de keuzes maak, maar ik zou wel gek zijn als ik niet heel goed gebruik maak van de creativiteit van zowel Jules als Alain, die op een heel andere manier met dat materiaal omgaan.

Is de dramaturg in dit proces medemaker?

Bij ons zeker, en het heeft direct te maken met het hele functioneren van een ensemble. Zeker als het gaat om het maken van onze marathonproducties. Dan kan je zeggen dat ook de kassamedewerkster en de techniek onderdeel zijn van dat maakproces. Dat is niet alleen maar een loze term, want deze machine, dit soort voorstellingen, kun je alleen maar maken als die hele club daarmee bezig is en ook meehelpt schilderen. Dat is natuurlijk de buitenste cirkel, maar als het gaat om de dramaturg en je zou Alain wegnippen uit dat hele proces dan zou er een totaal andere voorstelling ontstaan. Hij is van heel grote invloed op het eindproduct, hoewel je veel minder dan een kostuumontwerper, lichtontwerper, decorontwerper of een acteur kan zeggen: o ja dat heeft hij gedaan. Maar achter de schermen is hij van hele grote invloed. Van de tien thematische of inhoudelijke zaken die hij aanbiedt, neem ik er drie daadwerkelijk over. Maar dat gaat ook op voor tien ideeën van mij en voor zaken die op de vloer worden uitgetoet.

Hoe is het om met een Vlaamse dramaturg te werken?

Ik denk dat het in een bepaald opzicht een voordeel is. Ik had het al over het belang van de afstand die er is tussen de dramaturg en de regisseur. Zowel inhoudelijk als emotioneel. Omdat hij Belg is, heeft hij in een bepaald opzicht nog een grotere afstand tot bijvoorbeeld het materiaal van Tuin van Holland. Je merkt het bij deze productie zelfs meer, dan wanneer je je met de klassieken bezighoudt omdat we daar al vrij snel op een gezamenlijke lijn zitten, maar hier is een heel groot verschil of je uit de Belgische historie naar de vrijheidsoorlog van de Nederlander kijkt of als Nederlander. Dat is in dit project enorm in ons voordeel. Ik moet mij altijd gaan verplaatsen in: ja maar hoe is dat dan om van afstand naar de Hollander en naar de geschiedenis te kijken. Ook bij de Grieken en bij Shakespeare heeft Alain door zijn verleden, letterlijk vanuit België een andere verhouding tot theater en vooral tot publiek.

Ik heb gemerkt dat theater een overdracht is die in essentie bestaat bij de overdracht van taal. Maar niet alleen taal, ook alles wat er om die taal heen van belang is, dus je hele motoriek, het hele bespelen van je publiek, de humor van een volk, van een publiek. Het ritme, de timing en het tempo wat een publiek gewend is, dat is allemaal zo plaats gebonden. Niet alleen landgebonden maar als je heel diep inzoomt bijna stadsgebonden. Regisseurs en acteurs die daar gevoel voor hebben, kunnen daarmee overal hun publiek bespelen, zodat er gebeurt wat zij willen. Dus tussen Belgen en Nederlanders zit al een verschil hoe je je publiek benadert.

Hebt u daar een voorbeeld van?

Als je een blijspel speelt, bijvoorbeeld Goldoni, De Knecht van Twee Meesters, en je speelt dat hier, dan is dat hilarisch, een heel actieve dialoog met het publiek. In België helemaal niet. Daar is men veel passiever in het kijken en het *savoureren* van het stuk. Dan denk je als speler: het komt niet over, maar dat is helemaal niet zo. Alleen in onze perceptie. De Nederlander is veel opener, veel directer, en daarop bespeel je ook je publiek. Ik heb daarom ook zelf nooit de behoefte gehad om met mijn stukken naar festivals te gaan of naar andere landen, omdat het, denigrerend gezegd, toch een soort aapjeskijken is. Je kunt best een ander publiek eens laten zien hoe wij theater maken in Nederland, maar het is dan toch een hele elitaire vorm van overdracht.

Alain Pringels zegt dat Nederlanders veel meer en langer praten voordat zij iets doen. Herkent u dat in uw manier van werken?

... (*lange stilte*)... Nee, ik heb zelf niet de ervaring dat ik ontzettend lang praat. Als ik een stuk ga doen, dan vraag ik mij af waarom ik het wil spelen en welke speelstijl ik daaraan wil koppelen, zodat ik het thema het best aan het publiek kan overdragen. Als ik dat weet, dan begint het proces met de acteurs, maar dan geef ik mijn ideeën niet prijs. Wat ik wel geef is de analyse van de thema's van het stuk, waarom ik dat stuk interessant vind en vervolgens waar ik vind dat die thematiek in de tekst zit. Ik geef de acteurs onderdelen van dat materiaal zodat zij, vanuit hun verantwoordelijkheid en hun specifieke rollen die ze gaan spelen, daar naar op zoek gaan. Als basisstelling naar theater gaat het er in essentie om, dat het niet kloppende inspireert. Alle grote schrijvers zullen altijd zorgen dat er in wat zij aanbieden iets niet klopt. Met andere woorden: de normen, de kaders worden uit evenwicht gebracht. En dat is op alle terreinen: politiek, sociaal, emotioneel. Dat niet kloppende zet je als regisseur ook door in alle middelen die je hebt. Hoe minder kloppend het is, hoe meer het publiek vanuit een hele basale intuïtie en noodzaak gaat denken: hè wat gebeurt daar, waarom is dat?

Als er een thema is, dan zal ik de acteurs begeleiden in de maskerade en de ontmaskering van het karakter wat in die positie zit. Ik zal dan tegen ze zeggen, de situatie is heel basaal zo en je moet hem voor jezelf terugbrengen tot een hele concrete situatie in het hier en nu. Dat moment van inzicht, die omschakeling en ontmaskering, dat zijn de theatrale momenten die je als publiek wil meemaken. Zelfs al is dat een klassiek verhaal, je vertaalt het, bewust of onbewust, naar je eigen ervaring. En dan laat ik het aan de acteurs om op zoek te gaan naar hun eigen situatie waarin ze zoiets hebben meegemaakt en waar je het op kunt enten. Je maakt in feite gebruik van uitvergroete reële ervaringen uit je leven, die je gebruikt in het karakter dat je speelt. Het is een knop die de goede acteur automatisch al om kan zetten naar dat niet kloppende. Je moet maar eens kijken naar alle echte grote acteurs in Nederland, die trekken een rol naar zich toe. Ze spelen wel, maar tegelijkertijd zijn ze het ook. Elke acteur is de poppenspeler van het karakter dat hij zelf speelt. En die acteur, die net kan doen alsof hij niet de poppenspeler is, maar Hamlet, en die dat emotioneel laat gebeuren, die wint het altijd van de acteur die altijd een beetje de poppenspeler blijft.

Ik ga wel altijd uit van die heel basale maskerade en ontmaskering in verhouding tot het belang van dat karakter. Want er is altijd een belang om gemaskerd te zijn en er is altijd een situatie waardoor dat masker verdwijnt om wat voor reden dan ook. Iets anders is dat iedere acteur een heel verschillend ritme heeft om tot die situatie te komen. Dus je hebt acteurs die wetende dat dát de essentie is, toch heel erg vanuit een vorm uiteindelijk komen tot een meer ongemaskerde vorm. Die vervolgens weer gemaskerd kan zijn. Maar er zijn ook acteurs die gaan op zoek vanuit de basale emotie naar momenten waar die overgangen zitten.

Dat is heel universeel, dat zijn heel basale wetten. Alleen door de eeuwen heen zie je wel dat het ritme in de overgangen steeds is veranderd. Bij Oedipus, daar is het eigenlijk nog maar één lijn. Oedipus komt op, en als publek zit je maar op één ding te wachten: wanneer komt hij er achter dat

hij met zijn moeder naar bed is geweest? Het komt in één rechte lijn steeds onheilspellender dichterbij, en hij heeft maar niets in de gaten. Bij Shakespeare is dat ook nog zo: Macbeth is de ideale schoonzoon, maar aan het eind is het een moordmachine. Alleen daar is het verloop veel grilliger, een meer zaagtandachtig verloop van die lijn. Dan zie je meerdere lijnen lopen en allemaal doen ze op een verschillende manier een appèl op het publiek. Je kiest dus: die is laf, die is consequent enzovoort. Dat zie je bij de Grieken helemaal niet. Dan kom je bij Beckett, daar is de wereld nog veel gecompliceerder voor het publiek, omdat Godot nooit opkomt. Daar wordt aan het eind van die lijn niets opgelost. Dan kom je waar in de schilderkunst de moderne abstracte schilderkunst begint. Waar je in feite gedwongen wordt je eigen verhaal te maken.

Hoe gaat dat in Tuin van Holland?

In Tuin van Holland speelt de fundamentele vraag: bestaat de Nederlander of bestaat hij niet? Daar kan je geen antwoord op geven, hoogstens kan je een persoonlijke keuze maken. Wat interessant is hoe er mee wordt omgegaan. Hoe wordt identiteit gebruikt of misbruikt? Dat is een heel wonderlijk fenomeen. Het is als Einstein's lichttheorie: het zijn golven en het zijn deeltjes, daar zit een contradictie in, wat in zichzelf al weer interessant is want dat maakt het niet kloppend. In de voorstelling wordt het publiek ook letterlijk uit evenwicht gebracht, omdat we soms allemaal in de grote zaal zitten en soms moeten kiezen tussen drie zalen waar tegelijkertijd iets gespeeld wordt. Alles is dus die zoektocht naar die identiteit. Sinterklaas, koek-en-zopie, heel basale dingen die ons met de paplepel zijn ingegoten. Daar hebben wij fundamenteel een andere houding toe dan iemand die die begrippen niet kent. Daarvan kan je zeggen, dat beïnvloed ons, dat maakt een identiteitervaring. Bijvoorbeeld de waterwerken, dat zegt de Belgen niets. Voor ons is dat een trots, een herkenning, het water en de dijken.

In de verschillende stukken van Tuin van Holland, gaat het eigenlijk terug op de vraag of de identiteit die wij ons aanmeten aangeboren zou kunnen zijn? Het heeft echter meer te maken met de dominee, de handelaar en de dijkgraaf. Onze verhouding tot water maken die drie onlosmakelijk met elkaar verbonden, terwijl de belangen van die drie heel tegenstrijdig zijn. Daar zit dat wonderlijke hypocriete in van de Nederlander. Ik verbaas me er over, dat wij de gave hebben om heel kameleonachtig te kunnen reageren. We kunnen heel gemakkelijk een andere kant opkijken, of roepen: slavernij is schandelijk, maar bieden niet ons excuus aan. Dalai Lama, fantastische man, maar wat kost het ons om hem onze premier een hand te laten geven. Anderzijds waren wij de eerste die zeiden: vrouwen, baas in eigen buik, Mandela moet vrij. Wij staan altijd op de barricade bij drugs en vrijheid van meningsuiting. En toch, aan de andere kant, zit er iets in van een paling in een emmer snot. Daar zijn wij heel goed in. Daarin maakt iedereen zijn eigen verhaal, waarbij wij bij alles denken: wat levert het ons op? Dat is die kameleon. Het spanningsveld tussen volk en elite, geld en geen geld, waar in essentie iedereen altijd beter wil worden voor zichzelf. Mensen zullen altijd op zoek gaan naar wat hun verhaal is, met daarin de meest economische weg.

In de proloog wordt de hele canon er doorheen gejaagd in vijftig minuten. Op zoek naar: wat is dat nou? Wie waren er goed en fout en wat is geschiedenis, want het hangt er maar helemaal vanaf wie die schrijft en hoe die gebruikt wordt? Iemand zegt dan: er is één moment dat de Nederlander zichtbaar en voelbaar werd. Dat was op dat moment dat Van Basten dat doelpunt schoot tegen Duitsland, 2-0, dat ene gesublimeerde moment, daarin was de Nederlander Nederlander. Er was ook niets voor en daarna. Het was maar een seconde, maar toch was het er.

*Aus Greidanus in gesprek met Thorsten Blokzijl en Kees Deenik
(studenten Theaterwetenschap, Universiteit Utrecht)
Den Haag, 12 januari 2010*