

Anny's en Petra's in de V&D

In gesprek met Paul Koek over het maakproces van *Haar leven, haar doden*

In het najaar van 2007 speelde De Veenfabriek de voorstelling *Haar leven, haar doden* in de V&D in Leiden (de voorstelling is in 2008 nog een aantal malen te zien en is geselecteerd voor het Theaterfestival). De voorstelling is gebaseerd op de tekst *Attempts on her life* van Martin Crimp, en geregisseerd door Paul Koek. De scènes worden op verschillende plaatsen in de V&D gespeeld, het publiek maakt gedurende de voorstelling een tocht door het warenhuis. De voorstelling speelt zich af rond sluitingstijd, waardoor het laatste deel in een leeg warenhuis plaatsvindt. In deze muziektheatervoorstelling zijn spel en muziek nauw met elkaar verbonden: acteurs dragen bij aan de muziek, de muzikanten zijn als performers aanwezig. Het onderstaande is het verslag van een gesprek met Paul Koek, over het werkproces, over muziektheater en over het werken op deze bijzondere locatie.

NB. In het gesprek wordt regelmatig verwezen naar medewerkers en afzonderlijke scènes uit de voorstelling. Ter verduidelijk is daarom in een bijlage een overzicht van medewerkers en scènes opgenomen. In de doorlopende tekst wordt telkens met een cijfer verwezen naar de betreffende scène. In de bijlage is ook een korte beschrijving van de voorstelling opgenomen.

A Proces

Hoe is de keuze voor deze tekst van Martin Crimp ontstaan?

De uiteindelijke keuze maak ik, maar ik houd altijd een soort voorrondes waarin ik met de vaste acteurs van De Veenfabriek stukken lees. Iedereen brengt een stuk mee, we proberen twee of drie stukken op een avond te lezen. Daaruit maak ik dan een keuze. Ik luister heel graag naar de keuze van de acteurs. Je krijgt zo heel veel liefdes van acteurs mee, want die brengen hun mooiste script in. Dat betekent niet dat ik die keuzes altijd volg, maar ik krijg zo wel veel inzicht in de acteurs. In dit geval heb ik teksten gelezen met Joep van der Geest en Reinout Bussemaker. Joep heeft Crimp ingebracht, ik kwam met teksten van Achternbusch. Ik weet even niet meer wat Reinout heeft ingebracht, want aan zijn tekst zijn we toen niet toegekomen. We hadden dus een aantal stukken van Crimp en van Achternbusch en toen hebben we gekozen.

Waarom heb je voor deze tekst gekozen?

De tekst beviel me om een aantal redenen. Ten eerste is er de vorm. De tekst bestaat uit zeventien losse scènes die je zelf in een volgorde mag zetten. Crimp zegt zelf over deze tekst: vul het alsjeblieft niet psychologisch in. Dat sprak mij heel erg aan. Ik kom uit de Beckett-school, zou je kunnen zeggen. Beckett moet je ook niet psychologisch invullen, je moet de tekst de tekst laten zijn, het gaat om klank. Die niet-psychologische benadering en de relatieve onafhankelijkheid van die zeventien scènes deden mij bovendien heel erg denken aan de compositie *Zyklus* van Karlheinz Stockhausen. Dat is een slagwerkstuk waarbij je zelf de volgorde van de blokken muziek mag bepalen. Die compositie heb ik jaren geleden heel goed bestudeerd, en met veel plezier gespeeld. Door al deze aspecten begon ik al erg warm te lopen voor deze tekst. Daarnaast las ik toevallig in die periode een boek van Benjamin Barber, *De infantiele consument*. Hij beschrijft daarin hoe de markt allesoverheersend is geworden. Het reduceert ons tot volgzaam consumenten en dat is uiteindelijk een bedreiging voor de democratie. Dat boek vond ik erg interessant. Ik ontdekte dat Crimp precies daarover schrijft: over de consumerende mens. Alles is onderhevig geworden aan de wetten van de markt. Alles is een consumptiegoed geworden. Als je tegenwoordig geld belegt, dan beleg je bij een vrouwennaam, Josine ofzo. Eigenlijk beleg je

gewoon geld, maar het voelt vertrouwd wanneer je belegt in een vrouwen naam, volgens de reclamewereld. Ik zag dat Crimp hetzelfde principe hanteert: alles heet bij hem Ann, of Anya, of Annie - personen, maar ook voorwerpen. Later kwam ik erachter dat hij in de periode van 1980 tot 1983 veel research heeft gedaan naar de wereld van management, pr en reclame. Zo ging deze tekst heel erg leven voor mij. Dus toen werd het Crimp, en dit stuk.

Het meest karakteriserende element in deze tekst is wellicht dat er geen personages beschreven staan. Crimp geeft aan dat sprekers elkaar afwisselen, maar niet wie er spreekt. Daarom is de keuze voor casting een interessante kwestie. Hoe en wanneer is er gekozen voor het aantal mensen dat meespeelt? De rollen staan immers niet vast, en dus ook het aantal acteurs niet.

Het is zeker een interessante vraag. En het antwoord is krankzinnig. In die periode, voorjaar 2007, kreeg ik van vier meiden een e-mail en alle vier schreven ze met zo'n grote overtuiging dat het mijn interesse wekte. Uit al die vier brieven sprak het gevoel: ik moet bij de Veenfabriek zijn, het kan niet anders. Ik had ze even terzijde gelegd, ik had geen geld om ze te betalen, wist even niet wat ik ermee aanmoest. En op een middag nam ik de stoutmoedige beslissing om ze alle vier aan te nemen. Ik dacht: het kan me niet schelen, ik vraag ondersteuning bij Fonds 1818 en ik neem ze gewoon alle vier aan. Dus toen had ik Joep, Reinout en vier stagiaires. Daarnaast had ik een gesprek met Roald van Oosten, van de band Ghosttrucker, vroeger van Caesar. Hij wilde veel leren over muziektheater en stage komen lopen. Ergens in de zomer, op een camping in Frankrijk, heb ik toen de beslissing genomen om ze allemaal mee te laten spelen. Ik heb een heel groot risico genomen, maar omdat het risico zo helder was, en eigenlijk te gek voor woorden, had ik het gevoel dat er wel iets uit zou komen. Jimi, die de 'greeting manager' speelt [1], ken ik nog van een hangjongerengroepje in het dorp waar ik woon, dat ik uitdaagde om theater te gaan maken. Die is een beetje aan me blijven hangen. Hij was hier een jaar, heeft van alles gedaan hier. En nu gaat hij naar Maastricht, naar de theateracademie. Dan moet hij ook maar meedoen, heb ik toen besloten. Zo is het ontstaan. De mensen zijn aangewaaid, ik ben niet gaan zoeken naar acteurs.

Hoe is de werkperiode verlopen, globaal? Hoe is de verhouding geweest tussen de fase waarin het materiaal in alle openheid wordt onderzocht en de fase waarin dingen vastere vorm gaan aannemen?

Toen ik terugkwam van vakantie had ik de rollen helemaal ingedeeld, met dien verstande dat ik wist dat ik bij de eerste repetitie zou gaan zeggen dat niets vaststaat. Ik wilde echter wel met een eerste suggestie beginnen, om te voorkomen dat we zouden gaan zwemmen. Bij die indeling heb ik me heel erg gebaseerd op de stemmen die ik kende, op de stemmen van Joep en Reinout. Ik wist ook dat in de laatste scène iedereen zou moeten spreken; die scène heb ik ingedeeld in 'tutti acteurs': allemaal zeggen ze een zin. De volgorde van de stukken heb ik niet bepaald. Ik wist dat ik dat pas kon doen als ik het stuk zou horen. Ik wist wel dat de laatste scène de laatste scène zou moeten zijn, omdat je daarin heel veel terughooft van wat in eerdere scènes aan de orde is geweest. Dus de indeling had ik, en ook wel gedachten en lijstjes over volgordes. Er zitten bijvoorbeeld een aantal parallels scènes in, scènes die qua thema en tempo heel erg op elkaar lijken. Daarvan wist ik dat ik ze niet direct na elkaar wilde, dan zou het teveel één item worden. Daarna ben ik de scènes gaan benoemen: waar gaat die scène over, welke personages komen er in voor, zijn er personages die in meerdere scènes voorkomen? Ik ontdekte dat dat vrijwel niet het geval is; wel komt er meerdere keren een moeder voor. Dat soort gegevens noteer ik dan. Verder heb ik gekeken naar praktische gegevens: is het haalbaar voor een acteur om van de ene naar de andere scène te gaan? Dat stem ik dan ook af op de momenten waarop de muziek het even overneemt en er een song is. Het is een puzzel.

Deze gegevens staan voorafgaand aan de repetities al op schrift?

Ja.

Dan ligt er al behoorlijk wat vast, bij aanvang van het repetitieproces.

Dat klopt, maar het is niet heel gedetailleerd en het kan tijdens het proces nog veranderen. Maar ik denk wel dat wanneer je zoveel openheid in het script hebt, je vooraf moet besluiten in welke richting je gaat werken. Doe je dat niet, dan ben je na twee weken repeteren twee weken verder, maar heb je nog niets bepaald. Dat wilde ik niet. Ik wilde wel elke week voor mezelf weten welke stap ik heb gezet.

Roald vertelt op dvd die jullie naar aanleiding van deze voorstelling hebben gemaakt dat hij werd gevraagd om een aantal tekstdelen op muziek te zetten. Wanneer heb je die teksten geselecteerd?

Dat is ook in dat beginstadium gebeurd.

Zijn er in de repetitieperiode zelf nog afzonderlijke fases te onderscheiden?

We hebben zeven weken gerepeteerd. De eerste twee weken hebben we de tekst gelezen. Dat heb ik vooral gedaan om de acteurs te laten wennen aan de aanwijzingen van Crimp. In de tekst staat soms een schuine streep, wat betekent dat daar de volgende dialogotekst al moet worden uitgesproken. De tekst wordt dus over elkaar heen gesproken, met elkaar versneden. Dat is ook een reden geweest om voor Crimp te kiezen; dat vind ik een heel mooi muzikaal principe. Daarna zijn we acts gaan maken. Dan zei ik: ‘Morgen wil ik die scène zien, ik wil niet weten hoe, jullie gaan het nu bespreken, verzin maar. Ik ga naar mijn bureau en we zien elkaar morgen om 11 uur’. Dat was fantastisch, een heerlijke tijd. Het bleek prachtig materiaal om mee te spelen. Die acts leveren uiteindelijk weinig concreet scènemateriaal op; wel is daarvan een heel mooie, geestelijke bagage overgebleven. Ik heb steeds benadrukt, ook voordat we in de V&D zijn gaan werken: vul niets in, in je hoofd. De V&D gaat iets geven, wat je nu écht nog niet kan zien. Je kunt wel bedenken hoe het er straks uit zal gaan zien, maar dan ga je straks vechten en de V&D wint altijd.

Wanneer zijn jullie in de V&D gaan werken?

Vanaf drie of vier weken voor de première. Dat was een helse tijd, kan ik wel zeggen. We repeteerden natuurlijk steeds binnen, in de zaak. De V&D wilde niet open blijven voor ons, dat zou hen veel te veel geld kosten, qua arbeidsuren en energie. Dus we moesten steeds repeteren waar publiek bij was. Dan konden we werken tot kwart over 6, half 7 maar dan moesten we ook echt beneden staan, want dan ging de deur op slot en het alarm aan. De eerste week kregen we erg vervelende opmerkingen van mensen: ‘stelletje gekken’, ‘is het busje aangekomen’, allemaal heel vervelend. Wat ik heel mooi vond was dat we dat heel langzaam gingen winnen. En in de laatste week kwam het echt regelmatig voor dat mensen er wel een uur bij bleven, met de boodschappentas naast zich, zaten ze gefascineerd te kijken. Mensen waren dankbaar dat ze dat hadden mogen zien. Er is zelfs een vrouw een hele middag gebleven. Dat werd steeds meer één wereld.

Wat gebeurde daar gedurende die drie weken, achteraf gezien?

Er kwam een heel aardse laag in de voorstelling en die ging heel erg over spelen in het moment: zien wie er staat te kijken, en niet in een vierde wand gaan staan blazen. Zien welke mensen er om je heen zijn en dat meenemen in het moment.

Zou dat de wetmatigheid van de locatie kunnen zijn?

Ja, dat geloof ik echt. Er waren ook wel andere zaken, maar ik denk dat het in het moment spelen het belangrijkste is.

De voorstelling speelt zich af op verschillende plaatsen in de V&D. Hoe is die keuze ontstaan? En hoe beslis je dan wat waar gaat plaatsvinden?

Ik heb daar lang over nagedacht en over getwijfeld. Ik zei steeds: ‘Ik zou dat graag willen maar als het theater wordt met een j dan doe ik het niet.’ Dan wordt het te populistisch, of dan zakt de inhoud weg, laat ik het zo zeggen. Die beslissing heb ik heel lang uitgesteld. Ik liep vaak in mijn eentje door de V&D, voor aanvang van de repetities, gewoon om de locatie te voelen. In de V&D hebben we al werkend de plekken gevonden. De eerste pornoscène [3] wordt bijvoorbeeld gespeeld op de afdeling cosmetica en beenmode. Dat vond ik direct al zo’n mooie hoek, die pijpenla met naast de trap een schuine helling waar je met de rolstoel omhoog kan, daarachter alleen maar sokken en ondergoed. De scènes ‘Rivier in Europa’ [4] en ‘Het Dal’ [5] spelen we in het achterhuis. Daar kwam de filiaaldirecteur mee, hij zei: ‘Weet je dat wij nog een oude trap uit 1400 hebben?’ Dat wilde ik wel eens zien. Die trap leidde naar het achterhuis, een lege, vergane ruimte met oude vloerbedekking, een prachtige plek. Vervolgens vroeg ik: ‘Mag hier dan publiek komen?’ En hij: ‘Dat zal mijn directeur niet leuk vinden’, en ik: ‘Maar het is wel waanzinnig, om de mensen deze transformatie mee te laten maken’. Toen gaf hij toestemming. Er is heel veel op locatie ontstaan.

Ik wist daarnaast dat ik beneden wilde beginnen en op de bovenverdieping wilde eindigen. Ik wist ook dat ik het vol en leeg wilde tonen aan het publiek, voor en na sluitingstijd. Ik wilde dat je door dat bizarre lege gebouw naar huis moest. Het is heel bizar om in je eentje door een V&D te lopen waar alleen nog maar artikelen liggen. Dat gevoel wilde ik meegeven. Dat soort dingen wist ik, maar aan het begin heb je nog te weinig concrete gegevens om dat verder in te vullen. De duur van de scènes was nog niet uitgekristalliseerd. Je weet nog niet welke consequentie wat heeft. Heel langzaam begon dat te groeien. Neem bijvoorbeeld de scène ‘De internationale terrorist’ waar Marjolein als de meest breekbare Annie wordt ondervraagd door de politie, en waar zij naakt zit [12]. Ik had helemaal geen zin om het winkelende publiek daarmee te shockeren, ik had geen zin in die discussie, daar win je ook niks mee. Die scène wilde ik veilig en schoon houden; die moest dus na sluitingstijd plaatsvinden. De laatste scène moest de laatste scène zijn. Bij de monoloog ‘Wel gek’ [11], van Reinout, over die man in camouflagepak die zijn moeder komt opzoeken, dacht ik: die moet een mooie concentratie krijgen, daar moet ik iets met de eenzaamheid die uit die scène spreekt. Bij die scène hebben we daarom veel moeite gedaan om het geluid van krekels via de geluidsinstallatie te laten horen, om zo dat wijde landschap op te roepen. Dat kan ook niet als er publiek is. Zo kwam er stap voor stap steeds meer duidelijkheid over waarom iets waar en hoe laat moest plaatsvinden. Neem de roltrapscène [8]. Om er zeker van te zijn dat er mensen op de roltrap zouden zijn heb ik die scène rond sluitingstijd geplaatst: dan komen er in elk geval mensen naar beneden. Dat klopt, maar het bleek dat er altijd mensen zijn. Achteraf gezien had ik die scène dus ook eerder kunnen plaatsen. Zo begon zich dat te ontwikkelen, en maakte de V&D en de structuur van de V&D uit waar iets moest. Precies zoals ik eigenlijk al had voorspeld.

In de voorstelling lijken de acteurs een duidelijk perspectief te hebben van waaruit de tekst wordt gesproken. Je voelt dat ze een opvatting en een bepaalde, gekozen betrokkenheid hebben bij het uitspreken van de tekst. Is die tekstbenadering een ontdekking tijdens het proces of een keuze vooraf geweest?

Dat is tijdens het proces ontdekt. Dat kon ik echt niet in mijn tentje op de camping in Frankrijk bedenken. Wel zat ik daar in die fase enorm mee te knokken. Ik dacht: dit krijg ik echt niet boven tafel, hoe ga ik dit in godsnaam doen? Toen las ik ook nog dat enceneringen van deze tekst bijna overal zijn mislukt. Waarom ben ik eraan begonnen, waarom heb ik dit gekozen, heb ik me afgevraagd. Omdat ik het toch heel mooi vind, was het antwoord.

Al lezend, al zoekend, kwam ik erachter dat een acteur constant een geheim moest hebben. De acteur moest ofwel scriptschrijver zijn, ofwel filmmaker, ofwel op reis, ofwel vader en moeder... Een voorbeeld: Joep en Reinout spelen de scène ‘Mum & dad’ [8] met pruiken en brillen, het is net allemaal iets té nadrukkelijk. Tijdens de repetities lag er op een gegeven moment wel een

aantal dvd's van Koot en Bie op tafel. We hebben die nooit bekeken, maar ik weet zeker dat dat invloed heeft gehad. Zo had elke acteur steeds een geheim.

De acteur die een geheim heeft, dat is een behoorlijk beproefd concept, als het gaat om acteren. Frappant dat het zich hier opnieuw in alle hevigheid aandient.

Ja. Het is wel zo dat dat geheim niet te expliciet mag worden, dan gaat het niet goed. Het is een laag die er mag zijn, en die je inwast, en daarna moet je die laag maar vergeten. Die laag is er dan gewoon, daar moet je verder niets mee doen.

Ik heb het ook meer ervaren als een vertelperspectief, dan dat het er nu om ging dat acteurs een journalist of een moeder speelden. Maar, die verteller was geen buitenstaander. Het leek altijd alsof er een relatie was met de mensen waar over werd gesproken.

Dat klopt. Ik denk eigenlijk dat de belangrijkste relatie was dat iedereen, werkelijk de hele groep - een cliché misschien, maar zo erg heb ik het eigenlijk bij geen ander stuk meegemaakt - is gaan houden van die tekst. Van de klank van de tekst. Ze worden er heel blij van wanneer ze deze tekst spelen. Het geeft energie.

Hoe is Laud Dodoo erbij gekomen?

Dat is gedaan op aanwijzing van Crimp. Crimp schrijft dat een Pool of een Afrikaan die scène [7] moet spelen. Ik had al gekozen voor Poolse porno, dat vond ik wel interessant. Dus ging ik voor deze scène op zoek naar een Afrikaan.

Hoe ben je met die rol omgegaan? In de voorstelling is hij het prototype van de Afrikaan. Hij is geen deel van de groep – hij verschijnt maar in twee scènes -, loopt rond in een storokje, spreekt zijn eigen taal, is niet geïntegreerd. Het stapelt cliché op cliché. Waarom is daarvoor gekozen?

Dat storokje wilde hij! Ja, het is cliché op cliché. Daar heb je absoluut gelijk in, en ik heb er voor gekozen om daar helemaal niets aan te doen. Dat is gewoon ontstaan. Ik heb ook maar vier dinsdagen met hem gerepeteerd, de laatste weken kwam hij wat frequenter. Ik wilde in dit stuk geen moreel standpunt innemen, niet wat betreft de V&D en niet wat betreft de consumptiemaatschappij. Ik heb geen discussies willen aanjagen, of het populair willen maken. Niet van dat alles. Ik heb de tekst genomen, gebeeldhouwd, neergezet.

Maar je maakt keuzes. Iemand doet iets, daarna zeg jij ofwel 'dat is goed, doe maar', ofwel 'nou, doe maar wat anders'.

Ja, maar die keuzes zijn wel gebaseerd op het voornemen om me niet met moraal bezig te houden. Dat is de keuze. Dat is heel plat. Ik wilde dat Laud in de laatste scène [14] de zalm opbracht, en Laud zelf stelde voor om dat met een rieten rokje aan te doen. Dat rokje had hij meegenomen uit Ghana. Ik zei: 'Laud, je weet dat dat het beeld is dat wij van jullie hebben.' En Laud: 'Dat kan me niet schelen, het kan zijn, maar het is een heel dierbaar rokje'. Toen hebben we het een keer met en zonder dat rokje gedaan en toen vond ik eigenlijk dat het zonder rokje gewoon minder leuk was. Daar is geen serieuze overweging of discussie aan vooraf gegaan. Ik vond het gewoon minder leuk. Dus ik zei: 'Doe het nog weer eens aan', en zo is het gebleven. Wat dat betreft heb ik goed geluisterd naar Beckett: een clown is clown. Blijf daarbij en ga daar niet iets extra's mee willen vertellen, dat weten de mensen al. Doe alleen de tekst, en let op de afstand tot de tekst, en de muzikaliteit, en that's it.

In de voorstelling hangt aan alles wat de acteurs dragen een prijskaartje. Dat gegeven komt natuurlijk ook voor in de tekst. Dat is dan een grap die ik niet laat liggen. Daarbij denk ik: gewoon oppakken en gebruiken. Maar de meeste dingen zijn bijna ontheatraal, of met heel weinig discussie gekozen. We hadden meer discussies over het boek van Barber, dan over het stuk.

Komt dat omdat Barber oordeelt en dit stuk niet?

Ja. Barber oordeelt constant. Hij geeft ook veel feiten, over hoeveel dollar naar het leger gaat en naar de reclame. Dan schrik je, want aan reclame wordt meer geld uitgegeven dan aan het leger.

B Muziektheater***Sommige teksten zijn op muziek gezet. Waar wordt die keuze door bepaald, welke teksten zijn dat?***

Sommige teksten hadden van zichzelf al het karakter van een hedendaagse singer songwriter tekst. De tekst van ‘The girl next door’ [10] bijvoorbeeld. Die keuze was gemakkelijk gemaakt. Roald kan dat ook heel goed, muziek maken bij dat soort teksten.

Bij een aantal andere scènes heb ik de meest reflecterende teksten uitgezocht. Er zijn een aantal scènes waarbij het lijkt alsof er een Grieks koor doorheen komt, die tussen publiek en personages in staat. Bijvoorbeeld een tekst als “die Anne waar zij het over hebben, vond het ook heel interessant om toeristen te gidsen en dan kwam ze in hele rijke maar ook heel arme gebieden.” [8] Die teksten werden niet uitgesproken door de karakters die over Annie spraken.

Je ziet het ook in de lay-out van de (oorspronkelijke) tekst. De lay-out wijkt af van de rest.

Ja precies. Die teksten heb ik gevraagd om op muziek te zetten. Die zingt Roald dan half zingzeggend.

Zou je kunnen stellen dat de teksten die qua textuur of ritme afwijken van de rest, op muziek zijn gezet?

Ja, dat zou je kunnen zeggen. Die teksten worden allemaal in het Engels gedaan. Dat is een heerlijke taal, muzikaal gezien. Die indeling had ik wel zo’n beetje klaar toen ik begon, volgens mij. Niet alles, maar wel veel.

Geef je bij deze opdracht ook nog een stijl mee waarin die muziek zich zou moeten ontwikkelen, of laat je dat open?

Meestal geef ik wel een richting mee, maar in dit geval niet omdat ik Roald en Ton heel erg vertrouwde. Ik weet nog goed dat ik dacht: laat ik me er nu eens een keer niet mee bemoeien, en houd je daaraan, Koek. Het zijn mannen met veel ervaring. Ton en ik kennen elkaar al twintig jaar. En Roald is onwijs snel met zo’n tekst. Die had gewoon na een week een liedje, waarvan ik alleen maar kon zeggen dat het heel goed was. Roald had wel wat gevechten met Ton, over de muzikale stroming zeg maar. Daar was ik wel veel bij. Ik zei: ‘Geef Roald nu de ruimte, die is er maar een keer bij. Wij zitten hier nog eens 20 jaar, we hebben zat te doen. Dus begeleid hem in plaats van dat je hem pusht.’ En dat vond Ton prima.

In een interviewfragment op de dvd benoemt Ton de scènes als zeventien losse filmscenario’s. Geldt dat ook voor de muziek? Heeft elke scène een muzikaal perspectief?

Ik vind het zeker geen filmscenario’s, ik vind het zeventien partituren. Zo heb ik het altijd bekeken. Zo reageer ik ook op de acteurs: ‘waarom dat hoge tempo’, ‘Joep breng je stem omlaag’, ‘bij deze scène is het initiatief altijd bij de klarinet en Martine, jij bent de klarinet. Dit is kamermuziek. Dat begint met een lichte klarinet, en daarna komt zwaar en vol het orkest, dan weer de klarinet’. Zo zet ik alles in elkaar.

Zijn zowel de acteurs als de muzikanten altijd aanwezig bij de repetities?

Ja, vrijwel altijd. Op een gegeven moment krijg je wel situaties waarbij mensen even een uurtje apart een lied of een tekst doornemen, dan ga je wel uit elkaar. Maar wanneer de muziek echt in de scène zit, door de tekst heen, kun je dat bijna niet zonder elkaar repeteren. Dat werkt eigenlijk

niet. Neem bijvoorbeeld de scène ‘De internationale terrorist’ [12]. Op een gegeven moment halen de acteurs de plastic zakken van hun hoofd en komt de gitaar erbij. Je voelt dan dat er een nieuw type taal ontstaat. De gitaar speelt in hetzelfde ritme en tempo als wat er daarna wordt gezegd. Als je dat niet samen repeteert, gaan tekst en muziek naast elkaar staan. Dan kun je de tekst niet eens meer verstaan.

Als je acteurs muzikaal regisseert, is het ook makkelijker om eenregelige teksten op muziek in de scène te monteren, zoals in de voorstelling vaak het geval is..

Ja, precies.

Hoe heeft deze tekst en locatie je ervaring met muziektheater aangevuld en welke ervaringen uit het verleden kwamen bijzonder goed van pas in dit proces?

Zoals ik al zei is *Zyklus* voor mij hier wel echt heel belangrijk geweest, het slagwerkstuk van Stockhausen. Door dat stuk kwam ik er als student achter hoe belangrijk het is dat je tempo ten opzichte van je vorige tempo bepaalt, dat je de timing voor het volgende deel bepaalt ten opzichte van de timing die je nu, op dit moment hebt. Het moet geen gerepeteerde timing zijn die je een maand lang repeteert en iedere keer op dezelfde manier inzet. Dat is wel vaak aan de hand met theater. Theater repeteert zo lang, omdat ze eigenlijk iedere avond hetzelfde wil doen. Daar heb ik wel veel over nagedacht. Dat gaat over timing, over in het moment spelen, in het moment durven zijn. Durven denken ‘heb ik het gas wel uitgedraaid vanochtend’ en dan die tekst doen. Denk, wees actief, laat me zien dat je actief bent.

Ik doe dat puur met muzikale middelen en muzikale gedachten. Ik zing het ook voor. Als je een liedje wil maken van de zin ‘it’s a universal thing’ [5], spreek de zin dan eerst eens alsof je het met al je passie zegt. Dan heb je je liedje eigenlijk al. Degene die daarna gaat praten, kan helemaal meegaan in die timing. Maar dat is een beslissing. Een acteur moet die beslissing duidelijk nemen, en dan moet ik het ook kunnen horen. Nu hebben we het over een detail, maar zo benader ik eigenlijk alle tekst.

In het achterhuis spelen we twee scènes: ‘Rivier in Europa’ [4] en ‘Het dal’ [5]. ‘Rivier in Europa’ is een heel vol, compact stuk, het stuitert naar alle kanten qua melodie en geruis. Dat is een heel dynamische scène. ‘Het dal’, dat daarna komt, is landschappelijk. Je zou nog een kip of hond kunnen horen, maar dat is het wel. Die scène is blues-achtig, langwerpig, niet verticaal, maar horizontaal. Daar past pianissimo, daar past geen fortissimo. In die eerste scène past fortissimo. Dat soort indelingen maak ik tijdens het lezen. Aan die keuzes ga ik ook niet meer tornen. Daar ga ik mee beginnen en that’s it: ga dat maar oefenen.

Kunnen muzikanten net zo goed en adequaat op het nu reageren als acteurs in het moment kunnen spelen?

De muzikanten waar ik mee werk wel. Je hebt improviserende muzikanten en academische muzikanten. Wij zijn improviserende muzikanten. In die hoek heb ik ook altijd geleefd. Improvisatie staat bij De Veenfabriek hoog in het vaandel. We hebben hier drie ensembles, die allemaal improviseren, elk op een eigen manier. De acteurs die hier werken zijn ook allemaal aan het musiceren. Dat is een heel belangrijk ding hier. Of het nu met een sireneorkest is, of musique concrete, waarbij je met dagelijkse geluiden werkt, dat maakt niet uit. Maar je moet musiceren. Daarom paste Laud eigenlijk vrij makkelijk in de voorstelling. Ik vind die meertaligheid fantastisch, dat Pools en dat rare Ghanees....

C Locatie

De V&D in Leiden is een oud, markant gebouw. Had deze voorstelling ook in de Bijenkorf kunnen staan, of in de HEMA of in een heel nieuwe V&D?

Dit is zeker een plaatje. Ik ben ook benieuwd hoe de voorstelling in de V&D in Utrecht zal zijn. Kan het in de Bijenkorf, tja. Ik koos voor het oude warenhuis. Niet eens persé vanwege het gebouw, hoewel die keuze snel daarna gemaakt was. De V&D is het enige warenhuis in Nederland, dat heeft met regelgeving te maken. De Bijenkorf is geen warenhuis.

In de ervaring van veel mensen is de Bijenkorf waarschijnlijk wel een warenhuis.

Klopt. Ik koos de V&D ook vanwege de romantiek van het warenhuis, om daar harder tegen te kunnen trappen, met deze tekst. Maar ik moet wel zeggen, nu Amsterdam ons wil hebben, dat ik misschien toch wel even ga kijken naar de Bijenkorf.

Hoe is het om te werken op een dergelijke, levende locatie?

Het was best indrukwekkend om te zien hoe de V&D werkt, hoe die georganiseerd is. We zijn aanwezig geweest bij een ochtendvergadering. We hebben een meeting gehad met alle verkopers. Daar hebben we gesproken over hoe zij werken, en hoe wij werken. En we stonden heel dicht bij de ‘display-manager’. Die display-manager werkt echt ongelooflijk hard. Er moet namelijk continu een actie zijn, anders draait V&D niet. Dus dan is er weer een gele kortingsactie, dan een prijzencircus, dan weer kortingsstickerdag. Iedere verkoopmanager kan per dag lezen wat er op die dag is verkocht en kan dat vergelijken met wat er vorig jaar in diezelfde actie is verkocht. Dus je wordt heel erg gemotiveerd om daar overheen te gaan. Dat was best indrukwekkend. En zij vonden het indrukwekkend dat wij er iedere dag waren: ‘Dat doe je toch niet met theater, dat oefen je toch een paar keer? Kun je daar dan van leven?’ Dat soort reacties.

Dan komen twee werelden echt bij elkaar.

Ja. De meeste vrouwen hadden een enorme hekel aan het affiche. Dan zeiden ze: ‘We vinden het leuk dat jullie er zijn, maar mag dat affiche alsjeblieft weg?’ Ik vond het leuk dat ze dat eerlijk zeiden, dat ze dat durfden te zeggen. Dan zei ik: ‘Ach, wat is daar nou mis mee?’ En zij: ‘Zie je dat niet dan, dat is toch niet goed, dat hang je toch niet op?’ Daarmee bedoelden ze dat je net even het kruis van die vrouw ziet. Dat vonden ze echt niet kunnen.

Toen ik naar de V&D stapte om te kijken of we het daar konden spelen heb ik natuurlijk ook uitgelegd waar het stuk over ging. Ik heb gezegd dat het stuk zeker niet tegen de V&D gericht is, maar dat er wel de nodige maatschappijkritische momenten in zitten, als het gaat om consumeren. Alleen is dat heel intelligent gedaan. Terwijl ik het stuk begon uit te leggen zei ik: ‘Het is een lastige tekst om te begrijpen, Jan – Jan is de filiaaldirecteur -, want alles heet Annie, of Ann, of Anya, alle onderwerpen hebben die vrouwennaam’. Toen zei hij: ‘Maar dát begrijp ik wel, want wij hebben Petra’. Petra is een vrouw van rond de 50. Zij vergaderen alleen nog maar over Petra. Wat wil Petra nu, wil ze meer dit, of juist dat? Zelfs artikelen worden Petra op een gegeven moment, in de vergadering. Toen dacht ik: die Crimp is niet gek zeg. Kort daarna kwam ik er ook achter dat hij heel veel research heeft gepleegd op dat gebied.

In de voorstelling viel het me op dat de personages eigenlijk niet in de V&D zijn; ze zijn op andere plekken. Neem bijvoorbeeld de militair die thuiskomt bij zijn moeder: dat speelt op een platteland. Klopt het dat de personages er over het algemeen ‘niet waren’?

Alle teksten gaan over verbeelding. Alle teksten gaan over het feit dat we niet alleen verbeelding, maar ieder verhaal consumeren. Je consumeert alles wat er wordt gezegd. Daarvoor heb je een soort afstand nodig, moet je bijna ‘koud’ zijn als acteur. Als je het psychologisch gaat vullen, en je zit op een stoel van V&D dan heb je een groot probleem. Want die stoel staat niet in het theater. Die zal zich nooit psychologisch laten vullen, daar staat gewoon op: loveseat, nu 400

euro, meeneemprijs. En daar zit je op. Dan moet je gaan proberen om dat verhaal helemaal te gaan verbeelden, via, letterlijk, het beeld. Daarom heb ik gewerkt aan een zo groot mogelijke concentratie op klank, timing en tempo. Dus niet op: jij moet die jongen zijn.

Dat begrijp ik, maar om een korte vergelijking te maken: Wunderbaum speelde Magna Plaza in een winkelcentrum, eveneens omdat ze iets willen zeggen over consumeren. Wunderbaum doet ook niet alsof dat een theater is, maar zij hebben dat verhaal echt gesitueerd in dat winkelcentrum. Die personages benoemen ook dat zij in het winkelcentrum zijn. Hier ligt dat anders, hier lijkt de V&D als autonome ruimte of autonoom beeld aanwezig, naast de tekst. Ik vraag me af hoe jullie daarover na hebben gedacht.

Eigenlijk precies zoals je het zegt. Ik heb de V&D gezien als een beeldende installatie. Het is een museum, waar wij in lopen. De afdelingshoofden waren er overigens heel trots op dat ik het een museum noemde. Ik vertelde daar natuurlijk wel bij dat het niet ging over associaties als oud, historisch, geschiedenis, maar dat het voor mij de waarde van een museum had. Zij voelden zich daardoor heel serieus genomen. En wij waren ook serieus. Maar het klopt wat je zegt. Dat is precies onze houding geweest.

Zijn er, terugkijkend op het proces, belangrijke ontdekkingen of sleutelmomenten geweest of heeft de voorstelling zich heel geleidelijk ontwikkeld?

Het antwoord is tweeledig. Bij sommige scènes was er sprake van een duidelijk moment. Toen we bijvoorbeeld het lied ‘The camera loves you’ [6] op de speelgoedafdeling deden, zag ik meteen dat dat de juiste plek was voor die scène. Opeens zag ik dat de kleur in de song de kleur was van wat je daar zag: geel, rood, groen, blauw. Dat lied is energiek, up-tempo, het is één groot feest. Dat was echt een duidelijk aanwijsbaar moment. Maar er zijn ook scènes die zich heel geleidelijk hebben ontwikkeld. Bij scènes die wat meer monoloogachtig waren of de scènes in het achterhuis, is Ton met een panorama aan muzikale middelen die beelden gaan vervolmaken. Dat was een geleidelijk proces, waarbij je er soms ook niet uitkwam, maar waarbij je wel zag dat het iets zou kunnen worden. Daar zie je ook wel aan dat wanneer je in een rustige, geconcentreerde ruimte werkt, je ook tijd en durf hebt voor dat geleidelijke. Maar de winkel, dat durf ik wel te zeggen, die maakt echt dat je harde beslissingen moet nemen: ‘Nee, Reinout, je gaat daar zitten, die stoel, daar moet het. Het kan niet tussen de borden. Probeer het maar een keer, maar ik hoef niet eens te komen kijken. Het moet daar. In die stoel.’ En dan vond je dat met zijn allen, maar ik kon nooit precies zeggen waarom dat nou was. Waarom ging het nou niet tussen de borden, en wel op de stoel? De borden waren te druk, er stond te veel. De stoel had een soort centrale plek in de winkel. Daar zaten ook altijd veel mensen. Dat was voor ons altijd weer lastig, dan konden wij daar niet zitten!

De winkel heeft heel veel afgedwongen, wat dat betreft. Het restaurant waar we eindigen, La Place, heeft bijvoorbeeld afgedwongen dat we daar heel vieze Sprite en cola drinken en van die rare kaneelringen eten [14]. Daar was ik uiteindelijk heel blij mee, maar het is wel het resultaat van een onderhandeling die we hadden. Ik wilde eerst echt iets goeds, maar toen kwamen zij met een prijs aanzetten die ik echt niet kon betalen. Nou ja, zeiden ze, dan leggen we toch gewoon wat neer. Toen dacht ik: dit is ook goed, de onderkant van de maatschappij. En dan zo’n diepgevroren zalm erbij, die Laud op brengt, het is het allemaal net niet. En dat is juist goed. Een ander voorbeeld is het kopje koffie dat aan het begin van de voorstelling wordt gebracht [2]. Als ik heel eerlijk ben is dat een tactische move geweest. Roald staat in het begin in de keuken. Die keuken is heel klein en smerig, daar mochten we eigenlijk niet komen. Maar Roald moet daar staan, want hij moet uit die deur komen met die gitaar. Om in dat bedrijf te komen zei ik tegen een serveerster: ‘Je moet gewoon meedoen, hartstikke leuk’. Vervolgens heb ik tegen de bedrijfsleidster gezegd dat het volgens mij heel tof voor die meiden zou zijn wanneer zij ook een rolletje zouden hebben. De bedrijfsleidster vond dat een fantastisch idee. En toen waren we binnen. Daarmee werd het ook hun ding, hoorde je ze zeggen: ‘Ik was precies op tijd’. We zijn daar wel heel leuke dingen tegengekomen. Zo kwamen we erachter dat er elke week, ik geloof

iedere dinsdag, vier dezelfde vrouwtjes de hele middag in La Place zaten. Echt van die Leienaren, helemaal opgetut, de hele middag op twee kopjes koffie. Die begrepen echt niet wat theater was. Als we aan het repeteren waren zeiden ze tegen Elsa [2]: ‘Ben je daar weer? Wat een leuke meid ben je toch, met die mooie vlechies. Ga je me weer een verhaaltje vertellen?’ Ik legde dan uit dat we gingen repeteren. Maar zij bleven maar zeggen: ‘Leuk hoor meid, ik vind het zo leuk dat je er bent. Ga je straks weer een kopje koffie nemen?’ Dat verbijsterde me, dat ze de code niet kennen. Ook niet nadat je het hebt uitgelegd. Echt waar. En ook de verkopers niet, die hebben eenzelfde onbegrip. Het is geen oppervlakkigheid, ze denken alleen niet verder dan hun eigen code.

Ik neem aan dat niet je doel was om nieuw publiek te trekken – geen theater met een j. Maar is het gebeurd?

Zeker, dat weet ik echt zeker. Ik heb heel veel Petra’s gezien!

Of misschien was het wel je doel?

Nee. Ik pijnig me al een jaar of vier, vijf over alle negativiteit en doelgerichtheid in de maatschappij, over kunst die de weg kwijt is, over community art, maar dat is nooit het doel tijdens de repetitie. Ik lees wel alles wat daarover gaat, en over in welke tijd we zitten. Misschien zit er onbewust iets in je regisseren of in je denken. Maar ik vind het oneigenlijk om dat in te zetten bij het repeteren. Ik wil publiek, ik wil het voor het publiek maken, ze zijn me alles waard, maar in de repetitieruimte gaat het mij om de acteurs, om de tekst, om de taal, om het kunstwerk. Daar moet je alle aandacht aan geven. Al die maatschappelijke debatten, dat komt dan daarna wel. Of niet. Ik heb daar geen fiducie in. Ik geloof helemaal niet dat theater de wereld kan veranderen. Nee hoor. Maar we mogen wel, en moeten wel, heel veel theater maken en er heel veel plezier aan beleven.

Is het publiek, naast de wijze waarop ze zich door de V&D verplaatsen, nog een factor van belang, in het denken over deze voorstelling?

Als ik heel eerlijk ben: creatief gezien, nee. Logistiek economisch gezien, ja. Het is ook afhankelijk van het project waar je aan werkt. Voor een volgend project ga ik werken op locatie. Daarbij ben ik wél bezig met de vraag hoe ik ervoor kan zorgen dat de mensen van de plaatselijke harmonie en de operettevereniging erbij krijg. Het is ook zo dat ik me iedere ochtend weer boos maak over de publiciteitsafdeling wanneer de voorstelling niet uitverkocht is.

Dat lijkt me in dit geval terecht! Ook al wilde je niets te maken hebben met populisme, de voorstelling is toch een bijzonder ‘event’.

Zeker, dat vind ik ook.

*Liesbeth Groot Nibbelink (theaterwetenschapper)
Leiden, mei 2008*

BIJLAGE

Beschrijving voorstelling

Verslag uit het juryrapport van TF 2008:

Het personage in Haar leven haar doden heet Anne. Ze wordt geschetst in zeventien los aan elkaar hangende scènes. Zonder samenhang en vol contradicties, met als enige constante de preoccupatie met consumentisme en kapitalisme. Ter versterking speelt de voorstelling zich af in het levende decor van de V&D in Leiden, inclusief het nietsvermoedende winkelende publiek. In deze kathedraal van de Nederlandse consument ziet het publiek geen onderscheid tussen acteurs, klanten en winkelpersoneel. In elk zien we een stukje Anne terug. In tegenstelling tot in een theaterzaal moet het publiek zelf bepalen waar het zich op concentreert. Alles in dit kooppaleis wordt in het nietsontziende neonlicht onderdeel van de voorstelling. Naast de videobeelden, muziek, dans, fysiek spel en de taal strijden koopwaar en het winkelende publiek mede om de aandacht. Kijken V&D-bezoekers vreemd op over de invasie in hun warenhuis, ook het publiek twijfelt aan wat het ziet en hoort. Het maakt de ervaring volslagen chaotisch en legt tegelijk de verantwoordelijkheid voor de betekenisvorming grotendeels bij de toeschouwer zelf. Die wordt immers gedwongen om uit het overweldigende aanbod een eigen voorstelling bij elkaar te shoppen, zoals de spelers hun personages samenstellen met wat er in de winkel voorhanden is. De acteurs doen voortreffelijk werk en zuigen de aandacht naar zich toe. Een maf, vol, druk locatieproject met veel visueel en auditief spektakel. Gewaagd en interessant. Dan sluit de winkel, doven de lichten, verstomt het geluid en verlegt de focus zich langzaam naar jezelf.

Medewerkers

regie : Paul Koek

tekst : Martin Crimp

vertaling : Janine Brogt

spel :

Reinout Bussemaker, Joep van der Geest (vaste acteurs Veenfabriek)

Elsa May Averill, Martine Dukker / Lidewij Mahler, Marjolijn Zwakman (stages)

Jimi Zoet & Laud Dodoo

muziek : Ton van der Meer, Anna Maria Versloot, Roald van Oosten

Overzicht van de scènes

Dit overzicht streeft geen volledigheid na, maar noemt de belangrijkste gegevens per scène en/of vermeldt aspecten die in het interview worden besproken. De indeling is gebaseerd op de Engelstalige versie van de tekst, waardoor bij die scènes die niet door Paul Koek met naam genoemd zijn de Nederlandse titels ontbreken. Voor de inhoud van de scènes verwijs ik naar de tekst van Martin Crimp.

1. Opening

Publiek wordt verwelkomd door de ‘greeting manager’, gespeeld door Jimi, die het publiek gedurende de voorstelling van scène naar scène leidt.

Plaats: La Place, restaurant op de begane grond

2. Titel: The occupier

Handeling: scène wordt gespeeld door Elsa, in folkloristisch kostuum, met vlechten om het hoofd. Een medewerker van La Place brengt Elsa tijdens de scène een kopje koffie

Muziek: Ton musiceert met 15 glazen, Roald verschijnt later uit de keuken van La Place met gitaar.

Plaats: La Place, restaurant op de begane grond

3. Titel: Porno 1 / Pornó

Eerste deel van de scène ‘Porno’ die in deze voorstelling in twee delen is gesplitst

Handeling: Scène wordt gespeeld door Martine/Lidewij en Elsa in een bodylegging met panterprint. Tweektalige scène.

Regieaanwijzing Crimp: The principal speaker is a very young woman. As she speaks her words are translated dispassionately into an African, South American or Eastern European language.

Plaats: de afdeling cosmetica en beenmode, begane grond

4. Titel: Rivier in Europa / Tragedy of love and ideology

Handeling: Reinout en Joep, beide gekleed in peignoirs en zich tijdens de scène verkledend. De ruimte is leeg, grijze vloerbedekking, bruin/grijze wanden, systeemplafond, tl-licht. Er staat een bed met daarop de kleding voor scène 8.

Muziek: klanklandschap, diverse instrumenten

Plaats: achterhuis (ruimte achter de winkel, eerste verdieping)

5. Titel: Het Dal / Faith in Ourselves

Handeling: Tekst wordt verteld door Joep en Reinout en incidenteel Martine/Lidewij. Meerdere acteurs / muzikanten zijn betrokken.

Muziek: klanklandschap, diverse instrumenten. Muzikale interrupties met de tekst: ‘It’s a universal thing’

Plaats: achterhuis (ruimte achter de winkel, eerste verdieping)

6. Titel: The camera loves you

Handeling: lied, gezongen door Elsa, Marjolein, Martine/Lidewij en begeleid door meerdere muzikanten.

Plaats: speelgoedafdeling, eerste verdieping

7. Titel: De nieuwe Anny

Handeling: Laud spreekt de tekst in het Ghanees, zeer ritmisch en danst. Marjolijn spreekt de tekst in het Nederlands.

Regieaanwijzing Crimp: Each speech is first spoken in an African or Eastern European language. An English translation immediately follows.

Plaats: tegen de achtergrond van de roltrap van en naar de tweede verdieping

8. Titel: Mum and Dad

Handeling: Reinout en Joep, met pruik, bril, plissérok en spencer spelen een wat ontdane vader en moeder, met een braadpan in de hand en een doos met foto's van Ann. Ondertussen zien we klanten op de roltrap. Tijdens deze scène sluit de V&D.

Muzikale interrupties: deze scène bevat de tekst over Anns voorliefde voor het gidsen van reizigers. Ook Roald en Anna Maria (gitaar en viool) dalen met enige regelmaat van de roltrap naar beneden.

Plaats: tegen de achtergrond van de roltrap van en naar de tweede verdieping

9. Titel: Porno 2 / Pornó

Tweede deel van deze scène.

Handeling: scène wordt gespeeld door Martine/Lidewij en Elsa, tweetalige scène

Plaats: trappenhuis, verbinding tweede en derde verdieping

10. Titel: Girl next door

Handeling: lied, gezongen door Elsa, Marjolein, Martine/Lidewij en begeleid door meerdere muzikanten

Plaats: In en rondom grote stoel op de meubelafdeling, derde verdieping

11. Titel: Wel gek / Kinda funny

Handeling: Reinout speelt de tekst, staand/zittend bij de stoel op de meubelafdeling.

Muziek: Ton zorgt voor eenzame gitaargeluiden die associaties oproepen met Ennio Morricone westerns

Plaats: Grote stoel op de meubelafdeling

12. De internationale terroriste / The threat of international terrorism TM

Handeling: Marjolein zit in de grote stoel, met ontbloot bovenlijf, wordt ondervraagd door Joep, Reinout, Elsa, Martine/Lidewij. Zij dragen plastic zakken over hun hoofd, deze gaan halverwege af, dynamiek van de tekst en de scène verandert (bij de tekst 'Ze woont alleen?', 'Ze woont alleen.' 'Ze werkt alleen? Etc.).

Muziek: klanklandschap, diverse instrumenten. Bij keerpunt in de scène: gitaar.

Plaats: Grote stoel op de meubelafdeling

13. Titel: The Statement

Handeling: Joep en Reinout spelen de scène op een verdieping hoger dan waar het publiek staat. Op de begane grond is een actrice onder een witte kubus te zien, die door de schappen dwaalt en tegen de schappen botst.

Muziek: Op een tussenverdieping speelt Ton op een koperen blaasinstrument.

Plaats: trappenhuis

14. Titel: Previously Frozen

Handeling: Publiek schuift aan bij de acteurs die zich hebben verspreid over de tafeltjes, waarop frisdrank en kaneelkoekjes. Alle acteurs hebben tekst. Laud in rieten rokje deelt gerookte zalm uit.

Plaats: La Place, restaurant op de bovenverdieping