

Acteren en interacteren

Over theater

Guy Cassiers

Erik-Ward Geerlings

Constant Meijers

Awee Prins

Prins: De inleiding leert, dat er in deze gesprekkencyclus een storm van begrippen over u heen zal razen, een storm van nieuwe concepten. Maar let wel, het Centrum voor Filosofie & Kunst verzet zich tegen anticonceptie, tegen de wat moedeloos makende hedendaagse overtuiging dat alle begrippen slechts en leeg zijn geworden. In de omstandigheid dat traditionele concepten meer en meer problematisch zijn geworden en zelfs aan het kruien zijn geslagen, ligt voor alles een uitdaging. Het intermedialiteitsproject zou in een wat simpele terminologie geduid kunnen worden als een poging om van een verlegenheid een gelegenheid te maken. De crises in politiek, filosofie en kunst hoeven niet te leiden tot misantropische lippendiensten aan relativisme, eclecticisme en pragmatisme. Intermedialiteit is, laat het woord een keer gevallen zijn, een weg uit, en misschien wel een weg die door het postmodernisme leidt.

In deze eerste bijeenkomst exploreren wij de draagkracht van het concept 'intermedialiteit' in de wereld van het theater. Ik maak daarbij in goed overleg met de panelleden een drieslag. Allereerst wordt het fenomeen van de multimedialiteit besproken. Waar enkele decennia geleden in de beeldende kunst nog het zwaktebod van 'gemengde technieken' opgang deed, zien wij dat in de hedendaagse theaterkunst het door elkaar heen laten lopen van al dan niet computergestuurd geluid, licht en beeld een spectaculair succes oplevert. Wat is hier gaande? En wat staat ons in dezen nog te wachten? Vervolgens wordt als tweede thema, het interactieve aspect binnen de intermedialiteit aan de orde gesteld, waarbij de vraag wordt opgerekt in de richting van interdisciplinariteit. Daarbij wordt met name de vraag gesteld naar de relatie tussen theater en literatuur en die tussen theater en filosofie. Ten slotte wordt de politiek erbij betrokken. Vermeend gedateerde begrippen zoals vervreemding en vragen over het engagement van de theatermaker en de emancipatoire werking van het theater zullen herijkt worden.

Ik bespreek deze drieslag met twee regisseurs en een criticus. Als eerste verwelkom ik Guy Cassiers, artistiek directeur van het RO-theater. Als regisseur - van onder andere *Angels in America*, *Rotjoch*, *De sleutel*, *Nachtasiel* en *Anna Karenina* - heeft hij het RO-theater op imposante wijze op de kaart gezet. Tweede gast is Erik-Ward Geerlings. Hij studeerde op een helblauwe maandag filosofie, maar raakte dusdanig teleurgesteld dat hij besloot theatermaker, of in zijn eigen idioom 'theatricus' te worden. Met spraakmakende theaterstukken als *Schöner Wonen*, *Siegfreud* en *Het hol van de eeuw* rammelde hij met DEERIKWARDGEERLINGSGROEP aan de poorten van de schouwburgen die nog open gingen ook. Derde gast is Constant Meijers, hoofdredacteur van Theatermaker en sinds kort tevens werkzaam als televisiemaker.

We beginnen de avond met twee korte beeldfragmenten. Een kort stukje uit Guy Cassiers' bewerking van Junichiro Tanizaki's *De sleutel* en een fragment van Erik-Ward Geerlings' *Het obscène hoorntje*. Maar ik wil allereerst iets voorleggen.

Ik heb de afgelopen dagen ademloos, maar tevens geluidloos gekeken naar een

videoband van *De sleutel*. Het kostte overigens grote moeite om een band van het RO-theater toegezonden te krijgen. Toen de band eindelijk arriveerde, bleek deze van een erbarmelijke kwaliteit. Er was nauwelijks geluid en als je bedenkt dat geluid een van de media is die in deze theaterproductie een fascinerende rol speelt, kun je je afvragen of dit beleid is. Zegt het RO-theater: luister eens, het gaat ons om theater, wij gaan daar geen video's van maken, het gaat om de fysieke, theatrale ervaring. Die video hebben wij gemaakt voor het geval er ooit marsmannetjes komen, die kunnen hem dan in hun archief stoppen. De videoregistratie is bovendien van alle inventiviteit ontdaan: gewoon vanuit een plaats in de zaal opgenomen, dus niet van verschillende kanten als was het een film. Maar waarom zou je niet van elke voorstelling een registratie maken – over een filmische registratie heb ik het niet eens. Je sluit op deze wijze toch ook mensen uit van het theater: bedlegerigen, nierpatienten, kinkhoestlijders, epileptici. Guy, is structurele videoregistratie niet een overweging waard?

Cassiers: Het is zo dat wij het eerste gezelschap zijn met een vaste videoartiest in dienst en toch hebben we geen behoorlijke registraties van ons eigen werk. Dat is zo. Daar willen we verandering in brengen, zodat we ook die bedleggerigen in de toekomst iets kunnen aanbieden. Alleen zijn we in ons eerste seizoen met zoveel zaken bezig geweest, dat de prioriteit lag in het maken van voorstellingen. Deze videotape heb ik zelf nooit gezien. Dus dit is voor mij even verrassend als voor het publiek. Hij is oorspronkelijk alleen maar gemaakt ter herinnering voor onszelf, voor als we die voorstelling ooit willen hernemen, dat iedereen nog weet wat er ongeveer wanneer gebeurde. Zo bekeken is het niet echt de bedoeling om dit materiaal voor publiek te vertonen. Alleen denk ik dat het handig is binnen dit kader om toch iets van visueel materiaal te hebben, om een gesprek mee te kunnen voeren en iets te kunnen delen met de mensen die de voorstelling niet gezien hebben.

Meijers: Ik wil daar iets aan toevoegen. Het is heel bijzonder dat het RO-theater een videograaf in dienst heeft genomen. Daarmee is het RO-theater het eerste gezelschap denk ik, in ieder geval het eerste grote gezelschap in Nederland en ik denk ook in Vlaanderen, dat de opkomst van het gebruik van video media heeft vertaald naar het op de loonlijst zetten van iemand die zich daar beroepshalve, artistiek ook mee bezig houdt. Het is natuurlijk te betreuren dat er geen goede opname is gemaakt. Iedereen heeft tegenwoordig wel een camera. Je zet hem op een statief, hangt er een recorder aan. Als je er vanuit gaat om het vast te leggen voor het nageslacht, voor de wetenschap, voor het archief, dan kan je met een camera vanuit ieder gezichtspunt heel goed elke voorstelling opnemen.

Cassiers: Ja, maar het is misschien een nadeel dat we een video-artiest in huis hebben: als we een opname willen dan wil hij het meteen goed doen. Zo heeft naar een nieuw volksgezegde elk voordeel een nadeel.

Multimedialiteit als theatrale ervaring

Prins: Erik-Ward, wat zou je ervan zeggen als ik zeg dat wat jij hier in *Het obscène hoorntje* doet “low-budget intermedialiteit” is?

Geerlings: Low- budget was het in ieder geval. Zes heren zonder leiding poogden in 1991 het Cameretten-festival te gaan winnen. Cabaret dus, of eigenlijk één van de genre-

parodieën die ik in die periode ondernam. We overleefden de voorronde uiteraard niet. We heetten de mensen welkom in het Luxor, alsof we daar al stonden.

Wat multimedia betreft: dit is een videofilmje en geen voorstelling.

Prins: Laat ik het anders formuleren: het is een videofilm en er zit theater in. Er zit bovendien een interview in, waarin dingen worden gezegd, die uit een discipline als de filosofie lijken te komen. Op de mogelijke kritiek wordt bovendien al een voorschot genomen.

Geerlings: Zeker, ja, zo is dat, inderdaad. Theater is op zichzelf al intermediaal. Het is de meest complexe, meest veelzijdige en daardoor ook de moeilijkste en gevaarlijkste kunstvorm. Theater is per definitie experimenteel. Het moet iedere voorstelling, iedere avond opnieuw worden uitgevonden. Elke verworvenheid vervliegt met het moment van de uitvoering. Iedere werkzame techniek kan de volgende keer falen. De grootste acteurs, de beste regisseurs zijn blijvend onzeker over wat zij maken, iedere première opnieuw. Het publiek, variërend in aantal, interesse, gestemdheid en samenstelling, is in hoge mate medebepalend voor het resultaat: de voorstelling. Nooit zijn twee voorstellingen identiek. Het is geen autonome kunstvorm, maar een keten van afhankelijkheden. Het is een principieel onzuivere discipline. Dat maakt het ook zo moeilijk om tot een formele analyse te komen van het theater. De complexe verbinding van de media waarmee in het theater wordt gewerkt, bevat een onvoorspelbaar element. Noem het chemie.

Prins: Nu we het er over eens zijn dat theater intermediaal is, zou ik je willen voorleggen dat het theater steeds meer intermediaal wordt. Stel, dat je een budget tot je beschikking hebt, waardoor je alle middelen kunt gebruiken, waar Guy over beschikt, computers, camera's, een videomaker... Je stelt in *Het obscène hoortje*, en ik neem aan dat dit niet zomaar een statement is dat alleen maar in dit filmje thuis hoort, maar dat het ook iets over jou als theatermaker zegt, dat je wil ontregelen, je wil werkelijkheid en absurditeit in elkaar om laten slaan. Nu zou het toch heel aardig zijn als je daar flink wat extra middelen voor zou kunnen inzetten; waarmee overigens geen kwaad woord is gezegd over de impact van *Het obscène hoortje*.

Geerlings: Wat je op de video zag, is ook de verwarde tijdsgeest van dat moment. Maar stel dat ik als directeur van het RO-theater of anderszins de mogelijkheid had de chaos te introduceren in de schouwburg, dat lijkt me reuze leuk. Ik denk dat daar ook behoefte aan is, aan een verlevendiging van het grote toneel. Met alle respect voor *De sleutel*, dat is toch een bloedserieuze, door en door esthetische gebeurtenis. Mijn eerste impuls zou zijn de levendigheid te vergroten. Juist in de schouwburg, dat zwarte gat van die zaal en het al even duistere gat van het toneel, om daar zoveel mogelijk interactiviteit te laten plaatsvinden.

Prins: Toch is jou, Guy, veel lof toegezwaid voor je vernieuwende toneelproducties. Ik lees in recensies dat je een van de nieuwe digitale tovenaars bent, een dichter van de techniek, iemand die techniek tot poëzie maakt. Vind je dat een adequate karakterisering?

Cassiers: Op zich weet ik niets van techniek, ik weet me alleen te omringen door hele goede technici, die ik wel voor problemen stel en die dan creatief aan dat project meewerken en het gaan onderzoeken vanuit een bepaald gedachte, vanuit een aantal vragen die ik heb. Hoe een boek te vertalen naar een schouwburg toe en hoe was dat meer bepaald bij *De sleutel*. Hoe vertrek je van twee dagboeken? Twee dagboeken die

bijna uitsluitend bestaan uit leugens, maar die een zekere realiteit suggereren. Hoe ga je daar mee om, met die schijnrealiteit? Hoe vertaal je dat dagboek-effect, dat afstandelijke, dat tegelijkertijd heel veel emoties oproept bij de lezer. Hoe probeer je dat te vertalen naar een toeschouwer die voyeur wordt net zoals dat zij dat voyeurisme naar elkaar uitspelen. Hoe vind je een theatrale vorm om in dat voyeurisme ook de toeschouwer te betrekken?

Prins: Dus je zegt dat techniek ondergeschikt is aan je projecten?

Cassiers: Ik vertrek niet vanuit techniek. Ik vertrek bijvoorbeeld vanuit dit boek van Tanizaki. Dat boek dat raakt mij. Het geeft mij een aantal vragen. Tijdens een repetitieproces probeer ik dan voor mijzelf antwoorden te vinden. Wat beweegt mij daarbinnen? En ik betrek daar meestal een aantal andere mensen bij, zowel acteurs als technici, vormgevers en bijvoorbeeld Walter Verdin, de videokunstenaar.

Prins: Waar het mij vooral om gaat is, wat ons nog te wachten staat. Klazien Brummel heeft, zonder zich overigens kritisch uit te willen laten over jouw werk, toen ze *Lara*, een dansproductie van Krisztina de Chatel besprak, gezegd dat er bij jou sprake is van een passieve camera-opstelling. Van echte interactie zou geen sprake zijn. De techniek wordt daarmee meer dan een instrument; ze krijgt ook een inhoudelijk-theatrale dimensie. Er zal binnenkort steeds meer techniek worden ingezet. Straks krijgen we allemaal speciale helmpjes op en is het virtual reality of virtual theatre wat de digitale klok slaat. Er loopt nog maar één acteur een beetje op en neer en de rest is helemaal met techniek gemedieerd. Is dat wat ons te wachten staat? Is de lijst daarmee niet werkelijk opengebrouwen?

Cassiers: In *De sleutel* probeer ik die lijst een waarde terug te geven. Ik ga op zoek naar de waarde van de schouwburg, naar die schaal, naar de mogelijkheden van de schouwburg. Daarvoor is voor mij niet alleen *De sleutel* de sleutel: ook in voorgaande jaren heb ik een paar producties gemaakt, speciaal voor een schouwburg, waarin ik probeer juist op die schaal een vorm te vinden waarbinnen ik kan communiceren met 600 mensen.

Prins: Maar zijn er geen critici die menen dat dit steeds meer en steeds meer in negatieve zin louter verstrooiing is? “Bij Cassiers verveel je je geen moment”. Er is altijd wel wat nieuws dat de zintuigen prikkelt, luidt de kritiek. Dat lijkt me niet het allerbeste criterium.

Meijers: Laat ik me voor de discussie even verplaatsen in de positie van de tegenstanders. Die zeggen naar aanleiding van bijvoorbeeld *De sleutel* - maar ook van vergelijkbaar werk van Guy - dat ze door toevoeging van nieuwe media het aspect van het ademen van de zaal kwijtraken. Een veelgehoorde kritiek is dat je niet meer *in* een voorstelling zit, maar aanwezig bent bij een opname van een voorstelling. Ik volg al een aantal jaren Guy's interessante en naar succes neigende ontwikkeling, maar vind het nog steeds moeilijk de aanwezigheid van de nieuwe media los te laten, om te worden getransformeerd door het artistieke aanbod dat hij doet. Vorig seizoen bracht Guy in de grote zaal een hele interessante *Faust*. Daarin waren twee heel grote projectieschermen achter op het toneel geplaatst. Om die te kunnen zien, was het licht op de acteurs heel zwak. Als je wat verder weg in de zaal zat, kreeg je de indruk dat je zat te kijken naar een rondscharrelde schimmen, zonder dat je duidelijk werd waarom. Na afloop vroeg ik me af in hoeverre Guy dat had nagestreefd. En ook kwam bij mij de vraag op in hoeverre de

toevoeging van nieuwe media een meerwaarde had of een reductie teweegbracht: van de driedimensionaliteit van acteurs op een podium - zoals je die waarneemt in de zaal - naar het tweedimensionale beeld van een scherm. Op het moment dat je bijna geen acteur meer kunt onderscheiden omdat het te donker is, en je je dus helemaal moet oriënteren op projectieschermen, komt dus de vraag op of je nog in een theatervoorstelling zit of dat je slechts toeschouwer bent van een opname.

Geerlings: Is dat voor de toeschouwer een interessante vraag of alleen voor filosofen?

Prins: Of gaat het om een soort onbeslisbaarheid die een eigen waarde heeft en die een andere meer hybride ervaring teweegbrengt?

Geerlings: Ik heb *De sleutel* niet gezien, maar ik kan me voorstellen dat het voor de toeschouwer toch een indrukwekkende, psychedelische ervaring was en dat het ondanks of dankzij het gebruik van de video-technieken niettemin een dramatische werking had.

Cassiers: Voor mij is de vraag of je nog wel in een voorstelling, in een theatervoorstelling zit, niet belangrijk. Het is vooral wat ik mijn publiek probeer te vertellen, in welke vorm dan ook. Of dat voor een ander nog onder de noemer 'theatervoorstelling' valt? Misschien niet, voor mij in ieder geval wel en dat is voor mij het belangrijkste. Het gaat om: wat draag je over? Als we het dan over *De sleutel* hebben, dan waren voor mij vragen als "Kijk ik naar de acteur, of kijk ik naar het videobeeld?" en "Wat is het verschil van beiden?" van essentieel belang. Omdat alles live opgenomen werd, kon je heel duidelijk het verschil zien met de fysieke werkelijkheid. Dat was voor mij heel erg belangrijk als theatervoorstelling, omdat je juist constant dat gevecht voelt van in de eerste plaats jezelf als toeschouwer: zie ik dat menselijke, dat directe of zie ik hoe het zich vertaalt? Hoe het mede door de uitsnijding die je maakt, door vooral het weglaten van datgene dat daar nog wel aanwezig is, hoe die uitsnijding heel andere beelden en een hele andere realiteit weergeeft en daarmee ook een heel andere inhoud uitstraalt? Die discussie tussen het live-gebeuren en het transponeren van het gebeuren dat je daar lijfelijkelijk kan zien in een heel ander medium, dat was voor mij de conflictsituatie die zich ook naar een inhoud toe vertaalde.

Prins: Gaat dat project niet mis, wanneer je op een goed of kwaad moment alleen nog naar de videobeelden zit te kijken?

Cassiers: Ik vraag me zelfs af of het dan misloopt. Je neemt immers, wanneer je als toeschouwer alleen maar naar die videobeelden wilt kijken, mee dat je dan toch als toeschouwer de mogelijkheid had om het ook live te kunnen zien. Voor mij loopt het zelfs in dat geval niet mis. Dat is de keuze die ik wil laten aan de toeschouwer: om zelf te bepalen waar hij naar kijkt. Ik vraag de toeschouwer wèl om keuzes te maken. Om voor zichzelf uit te maken welke weg hij bewandelt op die scène. En dat is op een gegeven moment heel verwarrend. Dan vraag je een nader engagement.

Meijers: Dat is ook iets wat de toeschouwer moet leren onderkennen en moet leren appreciëren. In vergelijking met de andere voorstelling waarover ik het net had - *Faust* - liet *De sleutel* al veel nadrukkelijker de acteurs ook als acteurs een rol spelen. *De sleutel* vond ik daarom een interessante volgende stap in jouw oeuvre. De acteur kwam weer tot leven, kreeg weer adem. Terwijl tegelijkertijd, en dat vond ik buitengewoon indrukwekkend gedaan, via - hoeveel waren het? - 12 tot 14 camera's en 7 projectoren

een verdubbeling en soms een verdrievoudiging werd bewerkstelligd. Dat was mogelijk omdat het verhaal van *De sleutel* onder meer gaat over echtgenoten die elkaars dagboeken lezen en vervolgens net doen alsof ze dat van elkaar niet doorhebben. Het is natuurlijk heel interessant geweest om dat, met de mogelijkheden die nieuwe media bieden, uit te buiten. Zo zag je op een gegeven moment de actrice, die even daarvoor net achter een gordijn was gaan staan, op een projectiescherm spreken. Vanuit de zaal zag je haar op de rug. Je dacht dat ze die tekst in levenden lijve sprak, maar ineens kreeg je in de gaten dat de actrice die je geprojecteerd zag, was gefilmd. Dat zag je pas toen de actrice zich omdraaide en haar tekst niet helemaal synchroon liep met de geprojecteerde tekst. Wat ik daar nu precies mee aan moet, weet ik ook nog niet. Maar om te beginnen herinner ik me dit dus nog precies en dat zegt op zich al iets. Ik denk daar nog steeds over na. Wat bedoelt hij en wat heeft hij gedaan? En welke werking, welk effect heeft dat? Ontroer je mij, neem je mij mee, blijft er iets bij mij hangen?

Prins: En iemand die tegenwoordig alleen maar drie of vier acteurs om een tafel zet - en met niet meer dan dat - die heeft gewoon de boot gemist?

Meijers: Nee, iedereen probeert op zijn eigen manier de ziel van de toeschouwer te raken. Dat kan op vele manieren. Ik heb het afgelopen seizoen een schitterende voorstelling gezien van vijf acteurs in een kleine zaal: *Berinice* van De Tijd. Ze deden ogenschijnlijk niets. Ze leken niet eens meer te acteren. Dat was een schitterende tekst en zo mooi in tijd en ruimte geplaatst, dat ik me die nog steeds voor ogen kan halen.

Prins: Daar kon men met één medium – of liever twee: literatuur en theater - volstaan. Maar ik wil de problematiek iets verschuiven, door de vraag naar het doorbreken van de lijst anders te stellen. Rondom de lijst vinden steeds meer activiteiten plaats. Bij *De sleutel* werden er naast haiku wedstrijden, modeshows en Japans worstelen ook avonden georganiseerd waarop theatermakers en theoretici in debat gingen naar aanleiding van de voorstelling. Welke gedachte ligt aan dergelijk edutainment ten grondslag?

Cassiers: Ik stimuleer dat vanuit het RO. In de eerste plaats ben ik nog niet zolang woonachtig in Rotterdam. Ik wil zelf zo vlug mogelijk Rotterdam leren kennen. Hoe doe je dat? Je probeert toch met het theater in de eerste plaats te communiceren. De produktie staat voorop. We moeten goede voorstellingen maken. Maar ik denk dat het RO-theater ook een aantal andere sociale verantwoordelijkheden heeft ten opzichte van deze stad. Dus je gaat op zoek naar andere plekken en je probeert met mensen te communiceren. In de eerste plaats doe je dat door voor de thema's die je aanhaalt op andere plekken mensen te enthousiasmeren, door rondom die plekken ook iets te doen. Ik hoop dat het veel verder gaat. Het randprogramma van nevenmanifestaties kan uiteindelijk uitmonden in contacten met veel meer mensen, zodat je dan kan zeggen: ik ben met dat bezig of wij zijn met dat bezig, laten wij dat samen volgend seizoen uitbrengen. Zo dat er iets beweegt, dat er iets kan ontstaan.

Prins: Mijn eigen vermoeden is - en ik weet niet of jij nu te bescheiden bent - dat er veel meer gebeurt. Het gaat hier niet om wat wel de sandwich-formule genoemd wordt. Natuurlijk, wanneer er dingen om een voorstelling heen gebeuren is dat leuk. Wanneer een acteur van tevoren zegt waarom hij zijn rol zo speelt, dan helpt je dat misschien. Maar in het licht van ons onderwerp – intermedialiteit – kun je ook de vraag stellen of de keuze voor aanvullende media als het sociale, het educatieve of het gemeenschappelijke – naast het gebruik van andere artistieke en technische media – niet ook een ‘politieke’

keuze is.

Cassiers: Ja, en ik ga dat ook niet onder stoelen of banken steken. Wat de andere media betreft dit. Ik werk zoveel met beelden, omdat ik van mijzelf weet dat ik heel sterk beïnvloed ben door film en televisie. In dat opzicht is het vrij logisch dat ik dan ook soms op zoek ga naar waarom ik zo naar film of televisie neig. Waarom refereer ik zo veel aan dat soort media? Niet dat ik rechtstreeks film of video in mijn theater gebruik omwille van het feit dat ik thuis een televisie heb staan. Het gaat er veel meer om dat ik voel hoe mijn zintuigen daar op reageren. Dat ik vanuit de effecten die het bij mij oproept, daar elementen uithaal en die op een andere manier gebruik in mijn eigen medium.

Prins: Je wilt daar niet mee aangeven dat de grenzen van het theatrale voortdurend open en dicht gaan, dat die lijst dus voortdurend in beweging is?

Cassiers: Dat is zeker het geval. Hoewel ik mij er nu persoonlijk voor interesseer misschien weer iets gericht in die lijst terug te kruipen, zal ik - zeker vanuit het RO - gaan stimuleren om op andere plekken in de stad te zoeken hoe je bepaalde zaken anders kan vertellen. Dat is zeker zo.

Prins: Betekent dat: op locatie spelen zoals je vroeger deed?

Cassiers: Ja, dat lijkt me heel belangrijk. Maar voor mij moet het een functie en een doel hebben. Bepaalde projecten die zich nu al beginnen te vormen voor Rotterdam 2001, liggen zeker in die lijn. Hoe krijgen we andere mensen bij ons op de scène? Hoe krijgen we misschien de Rotterdammer bij ons op de scène? Hoe gaat de vaste acteur van het RO misschien in de huiskamer van die Rotterdammer staan tegelijkertijd? Draaien we de posities om?

Meijers: Maar het gaat natuurlijk niet alleen om een sociaal aspect. Zoals een recensente van de Volkskrant zegt: "Wie bij wil blijven op het gebied van toneel, moet naar Rotterdam". Daarbij gaat het om het artistieke aspect: wat Guy probeert met intermedialiteit, door gebruik te maken van muziek, licht, video en draadloze microfoons. Laten we vooral dat laatste medium niet vergeten want dat heeft de afgelopen twee seizoenen ongelooflijk aan invloed gewonnen in de grote zaal. Guy is duidelijk aan het zoeken, naar nieuwe vormen van esthetica, met gebruikmaking van de nieuwste mogelijkheden op het gebied van informatieoverdracht. Er zijn er niet veel die dat doen, ook daarom trekt hij de aandacht.

Cassiers: Wat voor mij heel belangrijk is binnen theater, is bijna het tegenovergestelde van wat je in een filmzaal meemaakt. In een filmzaal wordt alles zodanig bewerkstelligd, dat je de ruimte vergeet. Dat je in die schijnwereld kruipt en dat alle zintuigen er zo zijn op toe gespist dat ze elkaar versterken. Wat mij zo aanspreek in theater is dat je alle zintuigen apart kunt aanspreken. Door ze juist uit elkaar te trekken: geluid, inhoud en beelden. Door ze in feite allemaal hun autonomie te geven krijg je juist volgens mij een versterking van het persoonlijke: van de plaats die de toeschouwer zichzelf moet geven in de beleving van al die verschillende vormen van informatie die de voorstelling hem aanreikt. Dat is voor mij zo belangrijk aan theater: je kunt alle zintuigen aanspreken en ze toch ook een zekere autonomie geven. Dat is de manier waarop ik probeer vooral de creativiteit van de toeschouwer aan te spreken. Dat is een andere manier, bijna het tegenovergestelde van wat je in een filmzaal meemaakt, waar alles elkaar probeert te

versterken in een totale ervaring.

Prins: Erik-Ward, het gaat erom de creativiteit van de toeschouwer te prikkelen. Je zei in het fragment dat we net hebben gezien en in je reactie, dat wanneer je een smak geld zou krijgen om het RO te bespelen of te regisseren, je vooral wat meer chaos zou willen veroorzaken. Hoort dat ook nog tot het wekken van de creativiteit van de toeschouwer?

Geerlings: Uiteraard wordt de chaos en daarmee de creativiteit vergroot. Maar er wordt zeker ook gemanipuleerd. Ook door Guy, en zeker in de grote zaal, anders wordt de chaos veel te groot. Ik heb tot nu toe nog maar een keer in zo'n lijst-theater iets kunnen maken, dus ik moet het verder nog aanzien. Maar het uitgangspunt voor mij is het opwekken van spanning, juist in die statige, onverplaatsbare lijst. Een spanning ook tussen de posities van de toeschouwer en wat er op de scène gebeurt. Het moet gaan wringen. Het gaat nog steeds om provocerende elementen die een consumerende houding verstoren. Maar waar gaat het nu eigenlijk over? Of nieuwe technieken, of nieuwe media iets toevoegen aan het theater? Of dat het theater hongert naar nieuwe media uit armoede, omdat een acteur op de scène niet voldoende is? Dat laatste is absoluut niet het geval.

Prins: Hoever kun of moet je gaan met het inzetten van veel verschillende media?

Geerlings: Zover mogelijk, dan hebben we het maar weer opgebruikt en dan kunnen we weer aan nieuwe dingen beginnen.

Cassiers: Je zoekt naar een taal om je ideeën te verwoorden en nieuwe media bieden een instrument. Ze kunnen voor mij nooit een doel op zich zijn. Voor mij is dat de eerste taalschriftuur die ik heb gezocht in de grote scène. Want ik heb mijn eerste zes, zeven jaar, alleen maar op locatie gespeeld. Ik heb de mensen, zeg maar, uitgenodigd bij mij thuis. Dat was de enige manier waarop ik mij durfde te tonen, dat ik mij veilig voelde, op die locatie en met publiek dat op bezoek kwam. In een theaterzaal - of die nu klein is of groot ben je als acteur of wie dan ook de gast en is het publiek de persoon die jou in feite inviteert. Misschien was het voor mij nodig om die omschakeling aanvaardbaar te maken. De eerste stap die ik heb gezet was met 45 mentaal gehandicapten, die ook nog nooit in een theaterzaal waren geweest. We hebben samen een jaar aan een stuk doorgezocht naar een plaats waarvan we konden zeggen: als wij daar nu iets zouden mogen doen, wat zouden wij dan willen vertellen en hoe kunnen wij naar een taal zoeken waar wij onszelf in vinden en waar we voelen dat dat een interessante dialoog kan worden voor de toeschouwer. Bijna vanuit een buitenstaanderspositie, vanuit een situatie: ik hoor hier niet thuis, maar als men mij hier plaatst, wat zou ik hier dan kunnen doen? Zo heb ik stilletjes aan een taal opgebouwd om een conversatie te kunnen voeren. Die positie is dus niet vanuit technieken opgebouwd. Het is allereerst vanuit een buitenstaanderspositie gebeurd.

Geerlings: Ik zou nog een opmerking willen maken. Zaken als video en microfoons of geluidstechnieken zijn middelen om in een grote zaal de intimiteit te vergroten. Het probleem van de grote zaal is nu eenmaal dat deze groot is en afstandelijk. En met 19^e eeuws acteren red je het niet meer. Mensen direct aanspreken, daar gaat het om. Dat is in een kleine zaal met minder middelen veel gemakkelijker. Zo bezien zijn die technieken uiterst welkom. Maar ik denk dat we een beetje bescheiden moeten zijn wat de pretentie van die technieken betreft.

Cassiers: Ze bieden meer mogelijkheden, omdat je praktisch gezien stiller kan praten. Alleen bewerkstelligt dat niet altijd intimiteit. De indirectheid van de stem van de acteur die je daar ziet praten en de moeilijkheid om dat technisch zo te vertalen dat dat geluid ook precies daarvandaan komt, dat samen te brengen is heel moeilijk. Daardoor kan er ook weer een heel grote afstandelijkheid worden gecreëerd. Het is zoiets als een gezicht opblazen door een camera: dat gezicht wordt wel ontzettend groot op de scène, maar dat betekent niet dat je daarom directer wordt aangesproken.

Meijers: Je ziet dat vaak bij congressen. Er staat een man of vrouw achter een lessenaar, het licht gaat al bijna uit en de spreker is eigenlijk alleen maar zichtbaar op een gigantisch scherm, waar iedereen naar kijkt. De echte spreker staat er een beetje verloren bij. Ze kunnen hem net zo goed in een andere ruimte zetten of thuis laten.

Oosterling: Mag ik iets opmerken en teruggaan naar intermediale doorwerkingen en de autonomie van de verschillende zintuigen? De radicale consequentie van wat Guy zei is dat iemand verzonken kan raken in een van zijn zintuiglijke ervaringen. Misschien zit iemand in het publiek uitsluitend films te kijken omdat hij gefixeerd wordt door de beelden. De muziek hoort hij niet meer, de gelaagdheid van het plot wordt uit het oog verloren. Misschien heeft de toeschouwer die Tanizaki heeft gelezen primair een literaire ervaring van het theaterstuk. Wordt de receptie van bijvoorbeeld *Anna Karenina* bepaald door de reflectie van de theatrale ervaring in het licht van een tekst- of literaire ervaring? Ondanks zijn welwillendheid ten aanzien van de andere media lijkt Guy's achterliggende gedachte toch dat de theatrale ervaring centraal moet blijven staan. Ook Constant lijkt, als hij het over microfoons heeft, uitsluitend te spreken over de versterking van theatrale effecten. Geldt dit ook voor de inzet van muzikaal materiaal, zoals Guy in het Tanizaki-stuk hebt gedaan: heel summiere, sferische, minimale muziek, die nauwelijks aanwezig is en alleen subliminaal accenten lijkt te zetten? Gaat dit ook op voor de filmregistraties, die visueel en dynamisch zijn en zich door deze dynamiek aan de toeschouwers opdringen? Zijn die niet dermate indringend dat ze meer dan een illustratie of een accent zijn? De vraag is of vanuit Guy's perspectief met het intermediale een andere ervaring wordt beoogd dan een theaterale ervaring? Of, met andere woorden, de doorwerkingen van muzikale, filmische en theaterale ervaringen op elkaar, of in dat conglomeraat een ervaring wordt beoogd die voorbij het theaterale gaat? En welke rol speelt daarin de interactie met het publiek: gaat het je om een andere receptie en andere dramatische inzichten?

Cassiers: In principe denk ik dat ik, bijvoorbeeld bij *De sleutel*, geen bezwaar zou hebben, wanneer iemand zou hebben gezegd: ik heb mijn ogen gesloten na vijf minuten van de voorstelling en voor de rest heb ik aangenaam geluisterd. Dat moet kunnen volgens mij. Ik vind dat er alleen al via het oor voldoende informatie moet zijn om een belangrijke avond te hebben.

Oosterling: Zou jij zo'n houding tien jaar geleden ook hebben ingenomen?

Cassiers: Ik denk niet dat ik toen voorstellingen maakte die daarop gebaseerd waren. Ik denk dat ik dat nu juist wel opzoek. Dat die verschillende werelden op zich zo interessant moeten kunnen zijn dat ze op zichzelf kunnen staan. Het publiek moet de mogelijkheid hebben, door te switchen, door - om het filmisch te zeggen - te kunnen inzoomen op bepaalde delen, een eigen weg te zoeken binnen het aangeboden. We gaan er vanuit dat een publiek niet dom is. Dat denk ik dus ook: we moeten er vanuit gaan dat het publiek

slim is en zijn eigen plaats bepaalt binnen datgene dat je denkt hem te kunnen aanreiken.

Interactiviteit en sensibiliteit

Prins: Is theater dus een soort Internet waar iedereen zich 'browsend' een weg baant?

Cassiers: Voor een deel probeer ik niet een voorgekauwd wereldje te creëren zoals in de film, waarmee een ander effect beoogd wordt. Ik hoop juist dat in een voorstelling met twintig verschillende toeschouwers, dat ieder op diezelfde avond een totaal andere voorstelling heeft meegemaakt, en dat die mensen elk voor zich totaal andere dingen gezien, totaal andere dingen gehoord hebben. Dat zij deze ook kunnen plaatsen binnen de wereld die zij meenamen uit hun verleden. Ik beweer niet zozeer dat dat de plaats van theater is - maar nu gaan we misschien naar het politieke aspect - voor mij is theater niet dat ik iemands visie probeer te veranderen. Ik probeer de toeschouwer andere invalshoeken aan te reiken om datgene wat hij meedraagt opnieuw en anders te bekijken.

Prins: En aan dit doel zijn al die andere media ondergeschikt?

Cassiers: Zij dienen dit te stimuleren.

Geerlings: Of film in het theater een verrijkende ervaring is kun je volgens mij niet in algemene termen bespreken, maar je kunt alleen over individuele gevallen spreken. Om een voorbeeld te geven van een inhoudelijk gebruik van film in het theater. In een opvoering van *A Clockwork Orange* in Berlijn werd een stukje propagandafilm over 'Theresienstadt' getoond. In de film worden aan de hoofdpersoon expliciete horror en gewelddadige films getoond, waaronder films van concentratiekampen. Het bioscooppubliek werd in deze voorstelling getraceerd op de schone schijn van de propagandafilm, die de gruwelijke beelden als vanzelf achter de oogleden meevoert. Nu liep het geluid niet synchroon met het beeld. Het geluid liep voor en de laatste twee minuten viel het geluid weg en kwam daar de adem van het Duitse publiek voor in de plaats. Dat was adembenemend. Het publiek hoorde zichzelf ineens ademen. De verborgen schrikbeelden, bijna het gehele geweten, weerklonk ineens uit die borstkassen van die Duitsers.

Zaal: Ik vind dat het wel erg wordt toespitst op het lijsttoneel, op het grote-zaal effect. Gelukkig is al een paar keer gezegd dat ook de kleine zaal daarvoor geschikt is en ook de huiskamer theaters en de locatie theaters. Daar is theater meer in deze maatschappij geïntegreerd. Daarnaast heb je, zeg maar, de grootburgerlijke traditie waarvan de schouwburgen uitvloeingsverschijnsel is. Ik denk dat je zeker nog nieuwe dingen uit de maatschappij en nieuwe ontwikkelingen binnen de techniek in die grote zaal kan plaatsen. Maar ik vind wel dat het uit elkaar gehaald moet worden: niet alleen grote-zaal theater is theater.

Meijers: Ik heb het afgelopen seizoen ontzettend veel voorstellingen gezien in werkplaatsen, op de vlakke vloer, ook door jongere generaties. Ook die zijn bewust bezig te onderzoeken welke mogelijkheden nieuwe media bieden. Dat loopt van Ola Mafaalani tot recente voorstellingen van Hollandia en Dood Paard waarin DJ's een dramaturgisch belangrijke rol speelden. We zijn niet meer onkundig van het bestaan van televisie. Een paar jaar geleden, begin jaren negentig, zat ik nog wel eens bij een voorstelling af te vragen of de regisseur al op de hoogte was van het feit dat televisie was uitgevonden.

Inmiddels weten alle generaties dat televisie bestaat. Ze worden erdoor beïnvloed en proberen de voordelen die uit dat medium kunnen worden gehaald in te zetten bij het verhaal dat ze in het theater wil vertellen.

Zaal: Dat is natuurlijk ook het leuke ervan, dat er een soort spanning is. Want er zijn wel degelijk ondenkbare kwaliteiten van één persoon. Je noemde net al de spreker die naast een beeldscherm staat. Op het moment dat je een acteur of spreker lijfelijk ervaart, is die aanwezigheid een onvervangbare kwaliteit voor theater. Het is op zich spannend om die ervaring af te zetten tegen wat nieuwe technieken je bieden. Dus af en toe geeft het wat te denken: wat voor circus ga ik nou weer meemaken?

Meijers: Er werd zojuist al even over de voorstelling *Lara* van Krisztina de Châtel gesproken. Daarover is in de Theatermaker een artikel verschenen van Klazien Brummel. Dat artikel stond naast een beschouwing over *De sleutel* van Guy. Met die twee artikelen werd geprobeerd na te gaan in hoeverre men er al in slaagde een vorm van directe uitwisseling te vinden tussen wat op het scherm en wat op het toneel gebeurt. Het ging dus over interactiviteit. Na de première van *Lara* vroegen veel mensen zich af of interactiviteit in deze voorstelling al dan niet was bereikt. Er werd een videospel geactiveerd door een jongetje dat rechts voor op het toneel voor een televisie zat, met een videospelletje in zijn hand. Dat tv-beeld werd geprojecteerd op een scherm achter de dansers. Door dat beeld heen werd af en toe een videobeeld van de dansers geprojecteerd. Dat leek op een interactief proces, waarin de verschillende elementen als bij toeval ontstonden en op elkaar reageerden, maar gaandeweg bleek dat het jongetje niet zomaar het spelletje mocht spelen zoals hij zelf wilde. Hij moest zich aan afspraken houden om de choreografie en de van tevoren opgenomen videobeelden niet in de war te brengen. Bij navraag bleek inderdaad dat hij sommige voortzettingen wel, maar andere niet mocht kiezen. Dat leidde tot de conclusie dat echte interactiviteit nog niet was bereikt.

Zaal: Het interactieve is een spel. Het meest interactieve object is een bal. Het principe is simpel, het werkt in zijn eenvoud, het is fascinerend. Vaak bij installaties en dergelijke heb je te maken met een concept. Als je het concept kent, denk je van: “Ja, het is een interessant concept, maar het is niet echt opwindend om mee te spelen”.

Meijers: Daarover wordt in toenemende mate gediscussieerd. Het wordt op een aantal plaatsen als een uitdaging gezien om interactiviteit te bereiken. Zo heb ik in het afgelopen seizoen enkele keren gediscussieerd over de voorstelling *Rotjoch* die ook van Guy is. Daarin speelt één acteur vóór een beeldscherm waarop een aantal personages worden geprojecteerd. Ik heb verschillende mensen gevraagd, is dit een monoloog of is dit een toneelstuk? Is dit nu echte interactiviteit of niet?

Cassiers: Zelf heb ik die vraag niet gesteld. Voor mij was van belang: ik lees een boek. Hoe kan ik dat boek levend krijgen zonder de kracht ervan – die ligt in de visie van een jongetje dat de wereld totaal niet begrijpt – te ‘visualiseren’? Want dan maak je het anekdotisch en wordt het zijn probleem. Ik wilde vooral proberen te bereiken dat het publiek zich identificeert met het onbegrip ten aanzien van die wereld. Dus was voor mij vooral het effect van de taal van belang en daarom hebben we de taal gevisualiseerd. We zijn aan de gang gegaan met de vraag: wat doen we met die taal? Hoe laten we die taal zo bewegen dat het publiek gestimuleerd wordt om daar personages van te maken?

Meijers: Dat is een interessante opmerking. Dat houdt dus in dat, als je probeert met

nieuwe media personages te maken, de personages die alleen in beelden bestaan onderwerp en voorwerp worden van dramaturgie. Dan gaat het niet alleen maar om het ontsteken van een kaarsje om de acteur te zien. Deze hulpmiddelen gaan een stap verder. Het onderzoeken van die stap is wat er nu aan de hand is met nieuwe media.

Cassiers: Waarom voor mij de, zeg maar, techniekers medespelers worden en de acteurs technici? Die scheidingslijn wordt steeds vager voor mij. Dat repetitie proces gaat zich ook heel anders vertalen. Het gaat over hoe die betrokkenheid wordt geëvalueerd, want die techniek laat die personages spreken.

Meijers: Maar die technicus komt waarschijnlijk niet twee weken voor de première om de hoek kijken.

Cassiers: Die is er vanaf het begin bij en begint zelfs veel vroeger. Want wil die acteur reageren op die personages en op de teksten die er zijn, dan moeten die teksten er al zijn. Het is de technicus die begint met het materiaal aan te geven aan de acteur. De acteur reageert daarop. We zien hoe dat proces zich ritmisch ontwikkelt, herhaaldelijk. Dan gaat de technicus weer verder om het voor de acteur mogelijk te maken - nadat we hebben ontdekt wat wel werkt en wat niet - daar weer een stap verder in te zetten. Bezien vanuit die wisselwerking tussen 'de artiest' en de technicus vervaagt de scheidingslijn.

Prins: Impliciet hebben we dus ook te maken met een wisselwerking van verschillende disciplines.

Cassiers: Als we het hebben over het woord 'interactief', maar daar ben ik dus niet mee bezig. Ik vind niet dat ik een interactieve voorstelling maak. Of het zou moeten betekenen dat de toeschouwer zich daar midden in gooit.

Zaal: Er zijn verschillende verhalen. Interactiviteit in de reflectie van de toeschouwer meer dan op het niveau van de media.

Cassiers: Een goed voorbeeld was een voorstelling, ik denk nu zeven jaar geleden van een regisseur die een zap-voorstelling maakte. Elke toeschouwer in de zaal had een knop om te kunnen bepalen wat er met de voorstelling zou gebeuren. Dat was dus heel moeilijk, omdat mensen het zelf mochten bepalen en er twintig personen nodig waren om een scène te spelen of om die nog eens te herhalen.

Meijers: Een voorstelling als een referendum.

Cassiers: Je kreeg grote ruzie in het publiek.

Interdisciplinariteit: literatuur en theater

Prins: Een volgende thema. Guy, je hebt als theatermaker een eigenaardige verhouding tot literatuur. Je leest liever literaire werken dan scripts en bewerkt die literaire werken graag. In een interview met Karin Waart in de Volkskrant zeg je, "Ik wil mensen", het gaat over *Anna Karenina*, "ertoe brengen het boek te lezen". En tegen Annemarie de Jong in NRC Handelsblad zeg je, "het grootste cadeau zou voor ons zijn, dat men direct na de voorstelling het boek gaat lezen." Is dat niet te bescheiden? Maak je je werk daarmee niet ondergeschikt aan de literaire prestatie? Carel Alphenaar zegt in een

interview: “we kunnen het boek niet evenaren, we kunnen het alleen maar spelen”. Allemaal goed en wel, maar zou je niet ook vinden dat de erven van Tolstoj tegen de lezers van het boek zouden moeten zeggen: “Ga naar de voorstelling van Cassiers!” Waarom zeg je: dat boek staat op zichzelf, ik heb dat boek bewerkt en nu moeten de toeschouwers het boek gaan lezen?

Cassiers: Omdat voor mij in het boek veel meer zit dan wat ik ooit in een voorstelling kan vertellen.

Prins: Maar je laat ook dingen zien die niet zo duidelijk in het boek gebeuren. Ik denk aan de aanvankelijke beslissing tot twee verschillende verhaallijnen, of aan de nadruk op Lewin. Jij laat hier toch een verschuiving zien, waardoor ik na het zien van de voorstelling met het boek in mijn achterhoofd zeg: dit is heel iets anders dan het boek. Dit is zelfs geen interpretatie ervan die noopt naar het boek te grijpen. Vanwaar die bescheidenheid?

Cassiers: Ik weet het niet. Door theater - en dat is misschien nogal egocentrisch - probeer ik mezelf beter te leren kennen. Maar tegelijkertijd hoop ik dat het werk dat op de scène staat een brug is voor wat ik via andere media krijg aangereikt. Dat kan een boek zijn, maar dat hoeft niet per se, dat kunnen ook andere zaken zijn. Ik vertaal dit door mijzelf daar twee maanden de tijd voor te gunnen om daarmee bezig te kunnen zijn. En zo heb ik daar dus ook zelf nog iets aan. Dat wordt dan vertaald naar een publiek in een andere vorm wat natuurlijk accentverschuivingen geeft. Dat bepaal ik niet alleen, maar iedereen die bij dat project betrokken is geweest. Maar ik probeer de ervaring die ik had toen ik het boek las, ook over te dragen aan een publiek, zij het in een andere vorm. Als die ervaring voor mij klopt, dan hoop ik dat het origineel, dat mij gestimuleerd heeft, een zekere brug is tussen het publiek en dat materiaal waar ik vanuit ben begonnen.

Prins: Kun je je voorstellen dat iemand een theaterstuk ziet en dan daarvan een boek gaat schrijven?

Cassiers: Dat zou een nog mooier cadeau zijn.

Prins: Erik-Ward, hoe is jouw verhouding als theatermaker tot de literatuur?

Geerlings: Omdat ik de laatste tijd en ook de komende tijd achter de schrijfcomputer zit, is die verhouding nogal direct. Ik produceer eerder literatuur dan theater op dit moment. Het zware gewicht van de letteren drukt op het theater. Het theater kent een lange traditie waarin het de sokkel voor de literatuur wilde zijn of daaraan niet ontkwam. Ik ervaar dat als problematisch, omdat ik nu juist die letteren produceer. Ik probeer in een tekst wel zoveel mogelijk ruimte te creëren om dingen te laten gebeuren: speelruimte voor acteurs, voor het theater als gebeurtenis, als event waarin een levendige interactie tussen het toneel en het publiek mogelijk is.

Prins: Hoe is het volgens een man die alles overziet in het veld van het theater met de literatuur gesteld?

Meijers: Terwijl Guy dat zit te vertellen denk ik terug aan een avond vorige week in Amsterdam, waar ik met drie vrouwen na afloop de voorstelling *Anna Karenina* doornam. Die vrouwen hadden geen van drieën iets in de trant van: na deze voorstelling

gaan we het boek lezen. Dat hadden ze namelijk al gedaan. Ze waren, als het ware met het boek als geheugensteun, komen kijken om te zien wat ervan was gemaakt. Na afloop hadden ze alledrie commentaar als “maar dat is niet goed of dat accent en dat accent klopte niet.” Of: “volgens mij was Lewin in het boek zo en zo, daar moet ik het boek nog eens op nakijken.” Er ontstond een enorm stimulerend debat. Het bracht van alles boven en tot leven. Een van de dames zei dat ze het boek toch weer eens moest gaan herlezen.

Prins: Maar die hele attitude duidt er natuurlijk op dat dat boek als een molensteen om hun nek hangt en dat het niettemin het referentiekader blijft en dat het bloedlink is om je als theatermaker te baseren op een boek. Misschien kun je je beter op een literaire traditie of op een literaire ontwikkeling baseren. Ik heb zelf altijd moeite met het zien van films en theatervoorstellingen die waren gebaseerd op een boek dat ik al had gelezen. Mijn fantasie heeft de mensen al aangekleed en een gezicht gegeven, slechte en goede eigenschappen toegedicht. Tussen de regels door en bijna altijd wordt het minder als een boek verfilmd wordt of als er een voorstelling van wordt gemaakt.

Meijers: Bij het lezen hebben de personages nu juist geen gezicht en geen precieze eigenschappen.

Prins: Je stelt je niemand voor bij Musils “de man zonder eigenschappen”?

Meijers: Nee, en ik denk dat, als ik die zou zien, ik snel ontevreden zou worden. Dat vind ik het probleem van het verwerken van literatuur in film of theater. Literatuur doet iets met je. Als ik vervolgens naar het theater ga, staat de theatermaker met één-nul achter. Hij moet mijn herinnering wegwerken en ombuigen in een minstens even interessante ervaring.

Cassiers: Maar je hebt andere mogelijkheden om die zelfde, zeg maar stimulerende factoren aan te spreken bij een publiek. Natuurlijk hebben we altijd met de fysieke aanwezigheid van de acteur te maken.

Meijers: Catherine ten Bruggencate is iets ouder dan Anna Karenina. Wat wordt er dan gezegd – uitgaande van de literaire herinnering? Dat Ten Bruggencate Anna wel erg jeugdig speelde. Dat bedoelde ik bijvoorbeeld met één-nul achter.

Cassiers: Dan vertrek je vanuit de gedachte dat je fysiek moet gaan waarmaken wat allemaal in dat boek wordt verteld. In dat geval is theater zeker niet het geschikte medium, omdat je daar het verhaal niet vertelt.

Oosterling: Zeg je niet dat theater een andere reflectiviteit kent dan literatuur en dat op het moment dat die met elkaar geconfronteerd worden er iets anders gebeurt?

Prins: Ja, maar het probleem is dat die literaire reflectiviteit het theater dwars kan gaan zitten.

Oosterling: Alleen maar als je de literatuur als maatstaf neemt.

Cassiers: Ja, of als je gaat proberen om de beelden die in de literatuur worden gesuggereerd, te tonen.

Oosterling: Is het een probleem als Reve's *De avonden* wordt verfilmd? Verzielt de film het boek? Kun je alleen nog het hoofd van Thom Hoffman zien?

Cassiers: Maar de vraag is dan: wat betracht je met de film?

Oosterling: De vraag is ook: wat beoog jij met het dramatiseren van een literair werk? Reflectiviteit? Een andere receptie? Wat voor aandoening wil jij oproepen door tussen die twee media in te gaan zitten?

Cassiers: Voor mij waren er een aantal aandachtspunten in dat boek. Wat voor mij bijvoorbeeld een van de krachten van *Anna Karenina* is, is dat Tolstoi - en daar besteed hij 900 pagina's aan - het unieke van het menselijke voorop stelt en dat de rede daar dikwijls aan tenonder gaat. Het niet-verklaarbare van het menselijk handelen was voor mij een vertrekpunt om te zeggen: hoe proberen we bepaalde aspecten die ik uit dat boek haal, hoe proberen we die - aan de hand van teksten van Tolstoi welliswaar - binnen vier uur een zeker universeel karakter te geven? Door tegenstrijdigheden letterlijk fysiek naast elkaar te plaatsen en niet, zoals in het boek, te beschrijven met taal. Dat was voor mij de uitdaging. Maar ik zeg niet dat ik daar in geslaagd ben.

Oosterling: Wat is de spanning voor jou tussen een literaire ervaring en een dramatische ervaring? Want je werk is een dramatische ervaring, de theatrale ervaring steunt op een bepaalde fysiek aanwezigheid. Daar hebben we het hier toch over. Die fysieke aanwezigheid die zet jij in om je publiek op een bepaalde manier in dat stuk te trekken. Jij wilt iets communiceren. Wat voegt die dramatische ervaring toe wat misschien ontbreekt aan literaire ervaring.

Cassiers: Het verschil is dat je bij het lezen alleen dat boek hebt, terwijl je in het theater als toeschouwer de avond mee bepaalt.

Oosterling: Dan heb je het dus weer over een bepaald soort interactiviteit. Wat voor soort interactiviteit is dat? Als je mede de avond bepaalt?

Prins: Is het overigens niet zo dat ik als lezer ook een boek bepaal?

Cassiers: Ja maar, je verandert niet die zin, die de schrijver heeft geschreven. Terwijl wanneer je in de zaal zit...

Meijers: Maar je interpreteert de zin, je scheidt hem als het ware.

Cassiers: Sowieso. Maar als toeschouwer bepaal je direct het gedrag van de personen op de scène. Waarom is er elke avond een totaal verschillende theaterervaring?

Oosterling: Dus er is iets van interactiviteit? Op welk niveau?

Cassiers: Ja, de toeschouwer bepaalt mee. Ja, op welk niveau...dat is een moeilijke vraag. Een toeschouwer bepaalt mee. Ja, het zijn zulke holle zaken, het unieke van een avond. Wat zo frustrerend is voor theatermakers is dat je misschien vijf keren in je leven de unieke belevenis meemaakt dat het tussen toeschouwers en de mensen op de scène die avond perfect klikt, tussen iedereen die aanwezig is. Het is weinig of nooit dat je zoiets meemaakt. Maar je streeft dat na. Het is als het zoeken naar een bijna religieuze ervaring.

Ik overdrijf het nu. Het gaat erom samen iets te beleven en elkaar te begrijpen. Samen ... het is heel gevaarlijk terrein.

Klaar van der Lippe: Het wordt een beetje religieus, maar volgens mij is het eigenlijk verschikkelijk praktisch. Op het moment dat er een zin wordt uitgesproken, inclusief alles wat er rondom gebeurt - handelingen, beeld, etcetera – is die zin ook tegelijk weg. Maar het boek is er nog, ook al interpreteer je het. Je kunt iedere zin herlezen. Je bladert terug of door. Dat gebeurt bij theater niet. Volgens mij ligt daar het eerste essentiële verschil. Dat voelen toeschouwers en acteurs. Als een acteur of actrice de verkeerde toon aanslaat, is het voorbij. Je kunt het niet overdoen.

Prins: En als er nu een videoregistratie wordt gemaakt?

Cassiers: Je kunt die ervaring niet vertalen in iets anders. Je kunt proberen van een gegeven een schilderij te maken. Of daar een boek over te schrijven. Maar waarom zal theater volgens mij altijd blijven bestaan? Dat is juist om dat unieke van: ik ben erbij geweest. Dat ene moment van het hier en nu. Dat is een van de redenen waarom ik met grafiek ben gestopt. Het heeft te maken met dat ik veel meer wil, die directheid. Dat ik vanuit die directheid veel meer leer. Niet alleen maar van die twee maanden die vooraf gaan aan het eindresultaat, maar ook van die avonden zelf met het publiek. Daar leer ik ontzettend veel van. Niet zozeer van dat applaus achteraf, maar wel van het gedrag, van hoe men kijkt en die avond mee bepaalt. Door te kuchen op de juiste of foute momenten. Je voelt wanneer een publiek één wordt, wanneer een publiek samen begint te ademen, wanneer het publiek gemeenschappelijk een hartslag begint te ontwikkelen. Dat kan. En dat dan samen met de persoon die dat ter plekke creëert. En daar heb ik als regisseur dan niets meer mee te maken.

Oosterling: Laten we het eens terugkoppelen naar de intermedialiteit. Trek je door een intermediale ervaring te beogen deze eenheid niet juist uit elkaar?

Cassiers: Ja, maar dat trek je uit elkaar in de hoofdjes van mensen. Maar die ademhaling, datgene wat er in die zaal tussen die mensen gebeurt, dat kan wel gemeenschappelijk zijn.

Meijers: Terwijl ik er tot nu toe toch moeite mee heb gehad. De verstrooiing van mijn aandacht belemmert mij in zekere zin in mijn mogelijkheden om geëmotioneerd te raken, omdat op de een of andere manier de spanningsboog teveel snaren heeft. Ik weet niet precies hoe ik dat moet zeggen. Maar er komt niet één melodie uit tevoorschijn. In het werk van Guy zie ik dat hij steeds verder komt. Ik vermoed dat hij op een gegeven moment een voorstelling maakt die tot een van de vijf unieke behoort. Een voorstelling waarin je bewustzijn van de aanwezigheid van de nieuwe media (die ook oud worden) wegvalt en je je, nauwelijks gehinderd door allerlei afleidende gedachten, overgeeft aan je emoties.

Prins: Maar dat komt waarschijnlijk ook omdat die media nu nog nieuw zijn. Dat wil zeggen dat ze nog geen integraal deel zijn van onze geïnternaliseerde perceptie. Dat ze nog niet als vanzelfsprekend opgenomen zijn. Je merk ze nog op. Ze leiden nog af.

Cassiers: Een belangrijk aspect voor mij is dat je in theater gewoon bent dat - of de zaal nu groot of klein is - de mensen in het theater kleiner of groter worden. Je zit met de

fysieke schaal van de acteur: wanneer je achteraan zit, wordt hij kleiner en wanneer je vooraan zit groter. Daar wil ik vanaf.

Meijers: Bedoel je dat de ervaring van de toeschouwer op de eerste rij dezelfde is als de ervaring van de toeschouwer op de laatste rij?

Cassiers: We verliezen schaal op alle vlakken. Mede door televisie en film is alles zo groot als dat scherm. Je kan inzoomen, landschappen, alles wordt even groot. Alles vertaalt zich naar die ene vorm. We verliezen elke norm om ons daar tegenover te verhouden. Een oorlog waar duizenden mensen of miljoenen mensen, het blijft allemaal hetzelfde.

Prins: Maar dan begrijp ik niet zo goed, dat - nadat we zo weinig hebben betaald op de achterste rij en voorin zoveel hebben betaald - dan een soort eenheid, een reductie van posities wordt nagestreefd. Het is juist een hele eigenaardige ervaring om helemaal achterin te zitten.

Cassiers: Wat ik probeer is een vorm te zoeken waarbinnen dat veel minder verschil maakt. Waar we het net over hadden is de klassieke vorm van een schouwburg. Dat is een probleem waar we al tientallen jaren mee kampen. Als we daar komen vanuit kleine zalen, ga je dan luider praten zodat men je in het balkon kan verstaan, zodat men daar een aangename kijkervaring heeft? Of doe je het voor die eerste vijf rijen en praat je normaal? Of probeer je te schipperen tussen die twee en maak je het ietsje groter, zodat toch niemand echt gelukkig is in die zaal?

Meijers: Daarom heb ik soms een gevoel van: ik zit erbij en ik kijk ernaar. Daarom zei ik eerder op de avond dat ik soms niet het gevoel had in een voorstelling te zitten maar naar een opname ervan zit te kijken.

Cassiers: Daarom probeer ik nu veel meer andere vormen te zoeken, zodat het er niet meer toe doet. Dat, als je vooraan zit, die heel kleine persoon heel groot is, maar dat, als je verder weg zit, je andere elementen aangereikt krijgt die even boeiend zijn. De kijkervaring zal heel anders zijn, maar daarom niet meer of minder belangrijk. Maar je reikt wel voor die 600 mensen voldoende informatie aan.

Geerlings: Om een grote zaal te bespelen is de ultieme voorstelling dan toch cabaret. Iemand staat grappen te maken en dat is voor iedereen een even indrukwekkende of beroerde ervaring. Waarom maak je het jezelf zo moeilijk?

Cassiers: Ik heb niets tegen cabaret, maar het hoeven geen grappen te zijn. Het kan ook iets bloedserius zijn wat een persoon staat te vertellen, als deze dat ook kan.

Geerlings: Maar het gaat om de directheid en de manier van manipuleren van die 600 man.

Oosterling: Of van de receptie, van het manipuleren van de receptie, niet van de mens.

Geerlings: Theater is voor mij ook een wijze van versplinteren. De tegenstrijdige ervaringen van de toeschouwer, naast de tegenstrijdigheden in het verhaal van de makers staan eensluidende, eenduidige interpretaties altijd in de weg. Dat is het ultieme van

theater. En dan is dit na de voorstelling ook nog eens allemaal helemaal weg. Dan worden de uiteenlopende ervaringen nog meer versplinterd.

Cassiers: Dan is het weg voor de makers, maar dan is het hopelijk niet verdwenen voor de toeschouwers.

Oosterling: Het spreekt meer voor een deelnemerschap van toeschouwer en acteurs, wat je eigenlijk ook al in de Griekse traditie, in het idee ziet van een agora, waar de mensen met elkaar gaan praten. Een tentoonstelling of een theaterstuk, je haalt van alles erbij. Is theater een festival?

Cassiers: En dan versta je onder festival?

Oosterling: Dat alle deelnemers interactief zijn in het proces, en dat ze het proces zelf, zeg maar, op een bepaalde manier dragen. Dat zij ook acteur zijn in het hele gebeuren.

Prins: En dat zij zich daar ook bewust van zijn?

Oosterling: Laten we zeggen dat deze interactie en de betrokkenheid fysiek ervaren wordt door de enscènering.

Hedendaags theater: van vervreemding naar bevreemding?

Prins: Je zou kunnen zeggen - het is maar een opvatting - dat hedendaagse filosofie een ontologie van het heden beoogt; het is een poging om bezig te zijn met de vraag "Waar zijn we aan toe? Waar staan we?" In de literatuur is er sinds de achttiende eeuw een nadrukkelijke tendens tot een narratie van het heden. Flaubert wil in zijn *Education sentimentale* de morele geschiedenis van zijn generatie schetsen. Lermontov probeert in *Een held van deze tijd*, iets dergelijks te doen. T.S. Eliot heeft het heel mooi gezegd, "Every great poet writes his time".

Maar hoe ziet het theater van het heden eruit? George Steiner heeft over *De sleutel* van Tanizaki gezegd dat daarin de grote tragedie van de tijd aan de orde wordt gesteld, namelijk de verdierlijking van de ziel. Zelf heb je over Gorki's *Nachtasiel* opgemerkt, dat het echt een stuk voor het eind van deze eeuw is, dat de vraag opwerpt: "Wat moeten we nu doen?" Ik zeg niet dat theater daarover gaat, maar ik stel wel de vraag, of en in hoeverre dit een belangrijk thema is in het theater. Is dat wat er nu gebeurt, een soort verbeelding, een theatralisering van de actualiteit? Je begrijpt dat we hiermee bijna direct bij de politieke vraag zijn aangekomen. Wat beweegt een hedendaags theatermaker? Is bijvoorbeeld een klassiek stuk – en ik citeer hier wederom Steiner – "een poging om vanuit de geschiedenis actuele processen te analyseren, te verbeelden"?

Cassiers: Voor mij is theater ook een opfrisser van het geheugen. In zoverre een tekst die misschien honderden jaren geleden geschreven is, voor mij relevantie heeft voor waar je je vandaag in bevindt. In dat opzicht gaat het voor mij vooral om vanuit het verleden te ontdekken wat er toen al was. En vanuit dat verleden proberen jezelf vandaag een plaats te geven.

Prins: Dus oude idealen zoals emancipatie laten we vallen. Engagement, hoewel wat bescheidener, daar hoeven we het misschien ook niet meer over te hebben, maar waarover wel? Moeten we een soort ontvankelijkheid bij de toeschouwer teweeg brengen

voor wat er nu zoal gaande is in de wereld? En dan doel ik niet als vanzelfsprekend op politieke verhoudingen.

Cassiers: Voor mij is dat heel persoonlijk. Ik kan moeilijk spreken over wat het theater vandaag de dag zou moeten zijn.

Prins: Ik bedoel ook niet, waarom maak je theater? Maar wat verwacht je dat het met de toeschouwer doet?

Cassiers: Hem inzicht geven in wie hij is en wat hij weet. Inzicht bieden in wat hij al met zich meedraagt. Dikwijls door andere invalshoeken te openen, door voornamelijk vragen te stellen. Ik probeer zoveel mogelijk vraagtekens te zetten bij wat als waar wordt beschouwd.

Prins: En dat is een cruciaal verschil met emancipatoir toneel of theater?

Cassiers: Dat een bepaalde stelling wordt geopperd? Theater is voor mij niet het geschikte medium om bepaalde theorieën te uiten.

Oosterling: Een stuk als *Sebrenica* bijvoorbeeld. Jij vindt dat het theater niet geschikt is om dat naar voren te brengen?

Cassiers: Dat durf ik niet te zeggen. Voor andere mensen misschien wel. Maar voor mij is dat niet de reden waarom ik met theater bezig ben.

Oosterling: Kun je zeggen waarom dat dan niet voor jou het middel is. Waarom jij nooit zo'n stuk zal maken.

Cassiers: Omdat ik persoonlijk niet geloof dat ik iemand in de zaal van ideeën kan veranderen. Ik probeer hem alleen over datgene dat hij meedraagt vragen te laten stellen. Ik hoop dat hij klaarheid krijgt, of dat hij andere invalshoeken heeft om datgene dat hij meedraagt een andere plaats te geven. Maar ik acht mijzelf niet in staat om iemand in de zaal van inzicht te doen veranderen.

Prins: In de psychologie heet dit logotherapie. Dat je dus niet iemand een ideaal opdringt, maar dat je hem een mogelijkheid biedt om die idealen zelf te stichten. Erik-Ward, beoog jij iets dergelijks met je stukken? Of wil jij juist niet dat het inzichten aandraagt?

Geerlings: Ik houd erg van humor en satire. Ik heb altijd zoveel moeite gehad met de ontroering dat ik maar voor de lach heb gekozen. Ik probeer een analyse te geven van sociale, filosofische of politieke toestanden, gevat in een theatraal verhaal. Dat vormt wel de basis.

Oosterling: Maar ook satire is een vorm van reflectie. Als je dat stuk neem wat we zojuist gezien hebben – *Het obscene hoortje*: wat je er ook van mag vinden: van infantiel tot de meest subtiële vorm van absurditeit die de afgelopen dertig jaar is vertoond - je gebruikt satire op een methodische manier. Zit er in die theatrale bewegingen een vorm van reflectiviteit, die verder gaat dan nadenken over dingen in conceptuele zin? Het theater zoekt steeds nieuwe vormen van vervreemding, met of

zonder nieuwe media. Brecht was niet de eerste en ook niet de laatste die daarnaar zocht. Je kunt illusies opbouwen met nieuwe esthetische middelen en je kunt ze doorbreken door de realiteit van de scène te benadrukken. Je kunt je ook van die dialectiek niets aantrekken door consequent het een en het ander te doen. Mij interesseert vooral de overgang van het een naar het ander: de perspectiefverschuiving, de wisseling naar het verkeerde been.

Prins: Maar over het algemeen geven jullie ongeveer hetzelfde antwoord. Ieder heeft alleen zijn eigen strategie. Maar je wilt toch iets teweeg brengen bij het publiek, waarmee je altijd in contact komt. Wat ik in toneel zie dat heeft ook met generaties te maken. Ik zie veel engagement, al willen hedendaagse makers dat niet als zodanig bestempelen, want engagement hoort bij de zestiger jaren generatie. Men is nu veel meer bezig - in feite is dat ook wat Guy zegt - met onderzoeken van de eigen motieven, eigen receptie en reflectiviteit op wat er allemaal van buiten op je afkomt. Als iemand heeft besloten om te proberen dat aan de orde te stellen in een theatrale ruimte, dan zegt men niet meer dat men dat wil doen om een boodschap over te brengen. Maar men wil wel laten horen dat men er een opvatting over heeft. Dat is overigens in deze tijd al bijzonder als we over politiek spreken of over de massamedia. Dan lijkt theater nog een van de laatste plaatsen waar mensen durven met een nadrukkelijk standpunt naar voren te komen.

Zaal: Ik denk dat we – ik spreek voor mijzelf - ook het uithollen van engagement hebben meegemaakt. Onderhand hebben we zoveel bewustzijn in vergelijking met de generatie van onze ouders dat we ook de uitholling van het engagement kunnen zien. Wat je 50 jaar geleden ongegeneerd kon roepen en wat toen een heel revolutionaire daad was, dat is nu zo beladen. En los daarvan, hoe exclusief ben je als je een voorstelling maakt? Zomaar een idee twintig keer herhalen, in de hoop dat het daarmee wordt overgedragen, daar slagen we waarschijnlijk niet in. Er zal toch ook een soort uitnodiging naar het publiek moeten zijn. Je moet mensen mee krijgen. In die zin is het engagement niet expliciet, maar wel aanwezig.

Prins: Maar als het antwoord luidt: ik zoek naar nieuwe vormen van vervreemding, dan gaat er bij mij toch wel iets knagen. Waarom moeten dat nu weer nieuwe vormen van vervreemding zijn? Het idioom ‘vervreemding’ ontleen je toch aan een verloren ideaal van eigenlijkheid, van originaliteit en authenticiteit?

Geerlings: Verloren idealen, dat riekt naar melancholie terwijl het bij vervreemding toch veel meer gaat om provocatie, om iets energieks. Het vervreemden van verwachtingen, van wat als realiteit wordt ervaren en verondersteld. Dat houdt niet op bij Brecht. Ook al is deze esthetiek verouderd en is zijn theorie te simpel, je ontkomt er niet aan met contrasten en conflicten te werken. Anders is het saai of gaat het nergens over.

Prins: Die vervreemding van Brecht was toch geen doel. Het was een methodisch middel. Is dat niet allang uitgewerkt? Zijn er niet nieuwe methodes voorhanden, waarmee je bij mensen bewerkstelligt wat Guy net zei: nieuwe dingen beschikbaar krijgen en deze weer op een andere manier in herinnering brengen.

Geerlings: Kijk nog eens naar Brecht. De politieke boodschap bestaat niet meer, maar Brecht als dichter wel. Daaraan lees je ook de verschuiving af van het engagement van enige decennia geleden naar hoe we er nu voor staan.

Oosterling: Zou je bereid zijn om ‘vervreemding’ - wat toch duidt op een authentieke instantie waaraan je appeleert - te vervangen door ‘bevreemding’? Een methodisch opgeroepen effect bij de toeschouwer door deze via de theatrale – misschien intermediale – ervaring met zijn eigen onwankelbare positie te confronteren. Niet ideologisch, zoals bij Brecht maar op een veel affectievere, sensibeler wijze: het theaterstuk zuigt de schouwburg als het ware vacuüm. Het publiek neemt zelf een beslissing om er iets uit te halen. Ze kunnen er een boodschap aan ontlenuen of niet. Stimuleert intermedialiteit op een bepaalde manier deze ervaring? Is het de omslag van vervreemding naar bevreemding die zich misschien heeft voltrokken in het theater? Er is dan niet langer sprake van vervreemding door een expliciete ontmaskerende boodschap, maar van bevreemding door de fragmentatie waaraan we zijn uitgeleverd inhoudelijk en formeel uit te spelen. In de veelheid van sensorische indrukken wordt een fragmentatie bevestigd en wordt tegelijkertijd de noodzaak ervaren om alles bij elkaar te houden. Wordt theater - en misschien wel alle kunstdisciplines - niet gekenmerkt door dit synthetiserende vermogen?

Geerlings: Het lijkt mij heerlijk, maar ik denk dat je je er niet populair mee maakt. Je moet toch een werkelijkheid poneren, als ijkpunt, als contrast voor de bevreemding. De totale vreemdheid levert weinig meer op dan onverschilligheid. Er moet toch iets op het spel staan in het theater.

Prins: Wat versta je eigenlijk precies onder ‘bevreemding’?

Oosterling: Voorwaarde lijkt mij dat de toeschouwer in zo’n sensibele toestand wordt gebracht dat de vermeende boodschap niet onmiddellijk conceptueel kan worden vertaald, maar dat er niettemin een reflectie plaatsvindt, waarin je overgelaten wordt aan je eigen oordeel.

Cassiers: Iets herkennen?

Oosterling: Of iets erkennen. Bij herkennen moet er al iets te vergelijken zijn. Er vindt dan in ieder geval een duidelijke identificatie plaats.

Zaal: Het is ook de balans tussen die dingen herkennen. Als ik teveel zie van wat ik niet ken, dan haak ik af. Zie ik teveel wat ik ken, dan wordt het saai. Het is een spel. Dat deden ze 1000 jaar voor Christus ook al. Daar zit een geheim in van wat theater is. Dat kan je ook iedere keer weer opnieuw uitvinden.

Multiculturaliteit

Prins: De theaterwereld probeert zich een eigen identiteit te verschaffen. Ze denkt na over wat theater maken nu is en dan gaat er plotseling een streep door de rekening of er wordt een rekening gepresenteerd. Staatssecretaris Rick van der Ploeg heeft onder het motto ”als Mohammed niet naar de berg komt, komt de berg wel naar Mohammed” een ingrijpend voorstel gedaan om de kunstbeoefening en –consumptie te versterken door allochtone en jonge Nederlanders stelselmatiger erbij te betrekken. Er is geen kunstmedium waar zoveel felle reacties zijn gekomen op de nota van Van der Ploeg dan in de theaterwereld. Constant Meijers signaleert in Theatermaker een denkfout bij Van der Ploeg: hij zou diversiteit in artistieke en in demografisch zin verwarren.

Meijers: Daarmee ontpopt hij zich tot een soort demagoog. Het stuit mij ook tegen de borst wanneer hij gezegden gaat aanpassen, zoals “als Mohammed niet naar de berg komt, komt de berg wel naar Mohammed”. Dan denk ik, alles goed en wel, maar ik ga toch niet alles wat ik heb geleerd voor de verschillende mensen met wie ik in aanraking kom, omzetten in hoe iets door hen wordt gezegd. Dan is het einde zoek. Voor zo’n relativering van waarden, waar Van der Ploeg voor lijkt te pleiten, ben ik niet geporteerd. Evenmin houd ik van het door elkaar gebruiken van de termen kunst en cultuur. Bureaucraten hebben het altijd over cultuur, want ze kunnen met kunst niet uit de voeten. Daar mogen ze zich niet mee bemoeien. Respect hebben betekent voor mij respect hebben voor wat een ander vanuit zijn eigen traditie voor elkaar krijgt. Het maakt niet uit waar bevlogenheid en fantasie vandaan komen, als iemand er op een goede manier mee omgaat, is er helemaal geen probleem om een publiek te vinden. Ik ben van een generatie die in aanraking kwam met muziek waarmee ze helemaal niet is opgevoed. Het was blank en zwart, dan weer eens de sitar van George Harrison, wereldmuziek of Bulgarse koren. We staan overal voor open. Als het kwaliteit in zich heeft, herkennen we dat onmiddellijk. Daar hoeft je helemaal niet over na te denken. Het lijkt wel alsof wordt geprobeerd het element kwaliteit uit te schakelen.

Prins: Een van de belangrijkste kritiepunten is dat er geen onderscheid zou worden gemaakt tussen welzijnsbeleid en kunstbeleid. Nu hebben wij het hier over intermedialiteit. En dus ook over het vervagen van grenzen in het land van de verzuiling. Het is natuurlijk heel mooi om te zeggen kunst heeft niets te maken met welzijn. Maar gaat dat zo makkelijk, als we praten over intermedialiteit? Is een dergelijk onderscheid niet te voorbarig of zelfs achterhaald? Is er zo iets te denken als pluriform beleid?

Meijers: Ik vind het verschrikkelijk ingewikkeld om het begrip allochtonen te gebruiken. Dat begrip suggereert dat het over een categorie andere mensen gaat. In het rapport van de Raad voor Cultuur wordt als voorbeeld voor Turkse cultuur ‘musique savante’ aangehaald. Alles mooi en aardig, denk ik dan, maar dat is niet de door de staatssecretaris bepleite, gedemocratiseerde cultuurvorm. Dat is muziek van en voor een hogere klasse, voor een bepaalde elite. Met het propageren van die kunstvorm wordt geen groter publiek bereikt.

Prins: Deze ontwikkeling, deze multi-culti discussie wordt met dezelfde argumenten en kritieken betrokken op jongeren. Guy heeft, vind ik, een aardige tussenpositie ingenomen. De doelgroep die hij voor de komende jaren voor ogen heeft, zijn de jongeren en Rotterdammers die hetzelfde theater betreden. Nieuwe Rotterdammers, dat zijn ook mensen die alleen maar hun stoep schrobben of twee banen hebben. Die binnenhalen zonder een artistieke knieval. Ik vind het mooi dat hij kiest voor een formulering tussen datgene wat wij willen en dat wat klopt met de stad. Dat laatste idioom - dat wat klopt met de stad - dat lijkt mij wel wat. Doel je daarmee op dat waar mensen woedend over worden, dat demografische neuzen tellen. Of zeg je, dat je in de stad allerlei ontwikkelingen ziet: in de keuken, in de muziek, maar ik zie ze niet in het theater.

Cassiers: Ik denk dat het RO-theater zich de komende jaren bezig moet houden met kijken. Het wordt nu gekoppeld aan het denken van Van der Ploeg en dat vind ik heel gevaarlijk. Alsof ik daar nu probeer op in te spelen. Dat is zeker niet de bedoeling. Het is zeker, dat al dat mijn werk waaraan gerefereerd is, allemaal op totaal verschillende plekken voor mijzelf als reizend artiest is gemaakt. De kans die ik nu heb om in

Rotterdam te werken, houdt ook in dat ik natuurlijk beïnvloed wordt door die omgeving en door de mensen die op bezoek komen en de mensen die niet op bezoek komen, zoals de bakker waar ik mijn brood haal. In dat opzicht ontstaat er voor mij een heel andere verhouding voor mijzelf als theatermaker. Ga ik op zoek naar veel meer en interesseert de omgeving waarbinnen ik theater maak, mij meer en meer dan gaat het veel belangrijker worden in de toekomst. Dat spreekt voor zich. Wat ik voel op dit moment is dat het RO-theater nu niet echt een vast publiek heeft. Dat merk ik aan de vijf voorstellingen die wij brengen. Er komen mensen voor die voorstelling. En niet omdat het RO-theater die voorstelling speelt. Ik hoop dat dat verandert. Dat we komen tot een publiek dat zijn gezelschap volgt. Dat mensen volgt. Om te weten wie die mensen zijn en wat er zich beweegt tussen die mensen, moeten we andere vormen zoeken. Niet alleen van hoe wij gewend zijn theater te maken. We gaan andere vormen zoeken om te weten waar die bewoners mee bezig zijn.

Zaal: Voor een bepaalde specifieke groep mensen van wie je de belevingswereld kent, of van wie je de belevingswereld wilt meenemen in je theater?

Cassiers: Nee, ik wil werkomstandigheden creëren waarmee ik binnen het repetitieproces meteen geconfronteerd wordt. Dat we samen een eindresultaat presenteren.

Zaal: Is dat een andere vorm van locatietheater?

Cassiers: Misschien moet ik heel concreet zijn. Er zijn twee projecten in Rotterdam 2001, die ik naast elkaar wil stellen. Dat is enerzijds een theatertekst, "Ja ja, nee nee" van Dito Dito. Die is twee jaar geleden ook in het theaterfestival gepresenteerd. Dat gaat essentieel over de grote stad Brussel. Dat concentreert zich op al die facetten van die stad en de stadsproblematiek. Wat ik wil doen met veertig Rotterdammers is onszelf een jaar te geven om te kijken hoe zich dat ten opzichte van Rotterdam verhoudt. Wat heeft dat met Brussel te maken, wat heeft dat niet met Brussel te maken? Dan wil ik die mensen een kans te geven om in een professioneel kader zich te verwoorden. Daartegenover denk ik dat tegelijkertijd de acteurs van het RO op andere plekken in Rotterdam - als buitenstaander eigenlijk - een monoloog gaan ontwikkelen op locatie. Vertrekkend vanuit *Herinneringen uit het ondergrondse* van Dostojewski. Ze zoeken zo naar bestaande monologen, maar ook in nieuw geschreven monologen zeggen ze als buitenstaander: ok, ik doe niet meer mee aan die stad. Ze geven als buitenstaander een reflectie waarom ze niet meer mee doen aan die stad.

Het is een zoeken naar andere manieren om te proberen met je publiek om te gaan. Niet alleen door het publiek te zeggen hoe fantastisch het is in onze zaal of in onze schouwburg, maar ook door toenadering tot hen te zoeken en te hopen dat hun drempelvrees minder groot wordt. Dat is een andere manier om elkaar te leren kennen.