

TIJDSCHRIFT VOOR PODIUMKUNSTEN

etcetera

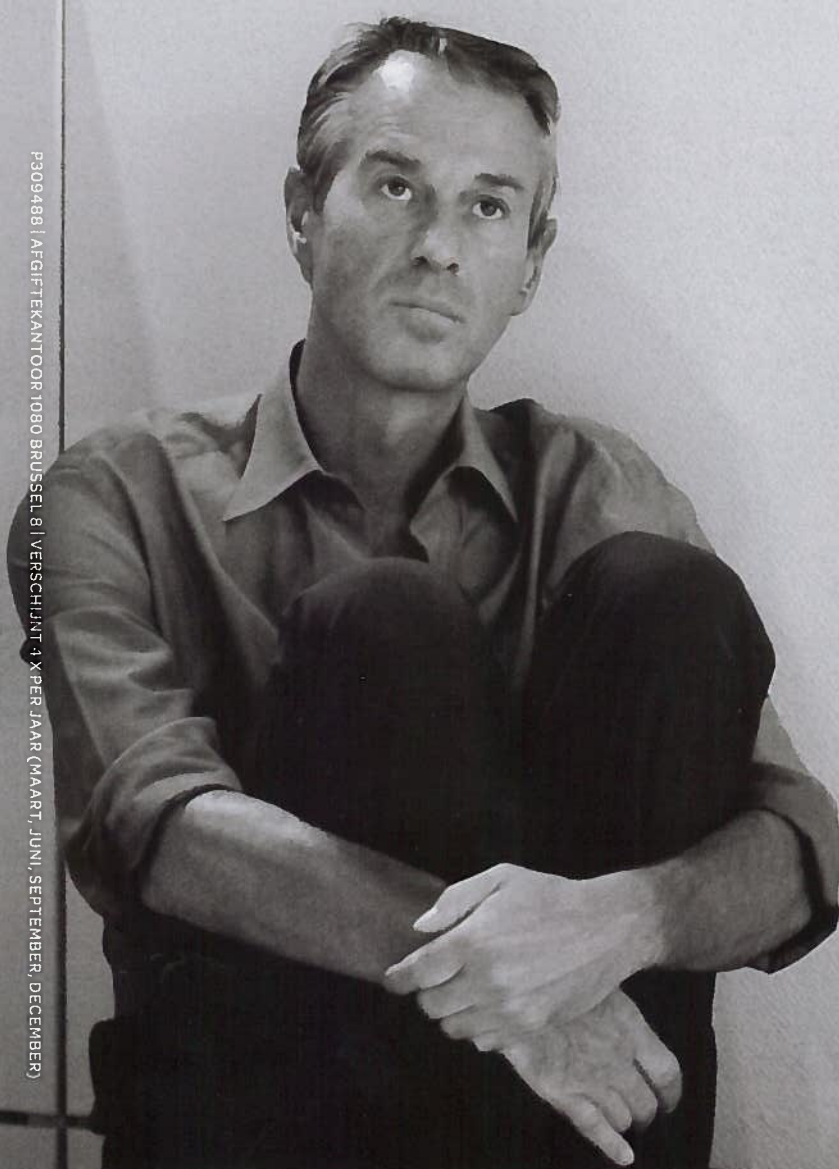
JAARGANG 31, EXTRA UITGAVE, SEPTEMBER 2013 | GRATIS



*'Toneel is de kunstvorm
van de eenentwintigste eeuw'*

IVO VAN HOVE

P309488 | AFGIFTEKANTOOR 1080 BRUSSEL 8 | VERSCHIJNT 4 X PER JAAR (MAART, JUNI, SEPTEMBER, DECEMBER)





Guy Cassiers (centraal in beeld) e.a. in *Geruchten*, Akt, 1981-82, foto K. Kuypers

Ivo van Hove

‘Toneel is de kunstvorm van de eenentwintigste eeuw’

INTERVIEW DOOR JOHAN REYNIERS

‘Ik ben een zondagskind.’ Dat zegt Ivo van Hove (54) op het einde van een lang gesprek in zijn kantoor in Amsterdam, hoog boven de Marnixstraat, om de hoek van het Leidseplein. Van Hove is sinds 1981 in het theater aan het werk, maar hij heeft nog nooit ergens voor gesolliciteerd. Zijn eerste voorstellingen waren locatietheater. Niet in de marge van het toenmalige theaterbedrijf maar erbuiten, zoals hijzelf benadrukt. Door

de jaren ontwikkelde hij zich met zijn opeenvolgende gezelschappen *Akt*, *Akt/Vertikaal*, *De Tijd* en *Het Zuidelijk Toneel* tot één van de meest vooraanstaande regisseurs van deze tijd, niet alleen in Vlaanderen en Nederland, maar ook op internationaal vlak. ‘Een bewuste ambitie of strategie is er nooit geweest,’ zegt hij. ‘Als ik vond dat zich iets groters moest voordoen, dan deed het zich voor.’ Zijn theater is tegelijk koel en analytisch

als sterk fysiek en passioneel. ‘Onze afstandelijk verhitte hartstocht’, zo noemde acteur Steven Van Watermeulen dat in een terugblik op *Het Zuidelijk Toneel*. ‘Dat is nog altijd zo,’ zegt Van Hove. Twaalf jaar is hij nu al directeur van *Toneelgroep Amsterdam*, het grootste gezelschap van de Lage Landen. ‘Maar het voelt niet als twaalf jaar,’ zo zegt hij. ‘Ik ben er nog lang niet op uitgekeken. Dit is niet mijn job, het is mijn leven.’

Hoe ontstond bij jou het verlangen om theater te gaan maken? Waar en hoe is het begonnen?

IVO VAN HOVE: Dat is heel vroeg begonnen. Ik bracht toen ik klein was veel tijd door bij mijn grootouders langs moederskant. Daar organiseerde ik al optredens. Mijn jongere broer moest gedwongen meewerken. We hingen een doekje op en speelden buiten, met bomma en bompa als enige publiek. Er was dus toen al de drang om iets te maken dat je kunt laten zien.

Later zat ik op internaat in Hoogstraten. Op woensdagmiddag was er geen les, dan kon je andere dingen doen. Ik zat in een theatergroep. Ik ben daarmee begonnen op mijn elfde. We zijn er ooit eens mee op *Tienerklanken* geweest, een televisieprogramma uit die tijd.

Eén keer per jaar maakten we een productie die in april of mei twee of drie keer werd opgevoerd. Tijdens het jaar werkten we daarnaartoe. Ik speelde een keer een witte clown, de titel herinner ik me niet. Een diepe drang om te acteren had ik niet, anders was ik daar wel in doorgegaan.

Na het middelbaar heb ik drie jaar rechten gestudeerd. Ik was geen superstudent, maar ik had ook nooit herexamen, wel altijd onderscheiding. Ik was heel goed in echtscheidingsrecht, terwijl dat toch de moeilijkste cursus was. Maar midden in dat derde jaar ben ik gestopt. Ik dacht: als ik hiermee doorga, dan word ik advocaat. En dat wou ik niet.

Het is nochtans ook een soort theater.

Inderdaad. Het gaat ook om tekstinterpretatie. Je gaat in bibliotheken op zoek naar elementen om een tekst te kunnen lezen zoals niemand anders hem leest en zo een proces te winnen. Ik ben er niet rouwig om dat ik dat een paar jaar gedaan heb, ik ben er nog altijd heel veel mee. Zo heb ik geleerd om op korte tijd veel informatie te verwerken.

Daarna ben ik naar het RITCS gegaan. Een erg boeiende omgeving vond ik het niet. Sommige leraars zeiden zelf: je moet niet naar de les komen, je weet al genoeg. Daar heb ik Peter van Kraaij ontmoet die vanaf het tweede jaar in de filmopleiding zat. En er was de unieke Alex Van Royen die ons duidelijk maakte dat het theater een ernstige zaak was en 'ze ons later Aziatisch zouden afmaken!'. André Van den Bunder gaf semiotiek van de film. Zo is mijn liefde voor film ontstaan en heb ik het werk van Antonioni leren kennen. Ik begreep het toen niet maar ik was er wel door gefascineerd. Op een feestje verscheen Jan Versweyveld. Hij

had tot het jaar daarvoor in Brussel gestudeerd en gewoond. Op die avond is meteen alles gebeurd, zal ik maar zeggen. (*Jan Versweyveld is sindsdien de levenspartner en vaste scenograaf van Ivo van Hove, jr*) Door Jan zat ik de hele tijd in Antwerpen bij de beeldend kunstenaars van de Academie. In zijn klas zat Guy Cassiers. Daardoor komt het dat ik mijn eerste voorstellingen met mensen uit vooral de beeldende kunst heb gemaakt. Dat was nog tijdens de opleiding. *Geruchten* heb ik gemaakt in de lente van 1980. Daarna volgden *Ziektekiemen* en *Als in de oorlog*. Allemaal buiten de school.

Voor het eindexamen moesten we een komedie doen, *Same Time Next Year* van Bernard Slade. Wij waren met acht, iedereen moest één scène doen. Ik vond het een compleet idioot stuk en zei: dat doe ik niet, ik wil zelf iets kiezen. Ik heb toen 'Marokko' gedaan, de eerste monoloog uit *Groot en klein* van Botho Strauss. Alex Van Royen was komen kijken maar had niets gezegd. De volgende dag zei hij: 'Gisteravond heb ik zeven keer géén toneel gezien en één keer slecht toneel.' Ik was blij dat ik slecht toneel deed, het was tenminste toneel.

AKT

Jullie eerste stukken hebben jullie buiten de officiële structuren gemaakt. Was dat van moeten of was het een bewuste keuze?

Geruchten speelden we in een oude wasserij. Een vriend van Jan zou daar gaan wonen. Het moest nog verbouwd worden, dus wij konden het gebruiken. We werkten bewust op locatie want echte theaters vonden we maar niks. Annie De Clerck van de BRT kwam ons filmen. Ik zat daar in mijn leren jekker en stak heel brutaal een tirade af tegen het officiële theater. Voor ons was dat morsdood, verschrikkelijk, niets. We wilden daar op geen enkele manier mee geassocieerd worden.

In die eerste jaren hebben we ook nooit subsidies aangevraagd. We deden het liever allemaal zelf. Niemand werd betaald. Een tijdlang hebben we tegenover de Academie in Antwerpen met een aantal mensen een grand café uitgebaat. De enige bedoeling daarvan was geld te genereren om voorstellingen mee te maken. Om onze vrijheid te kopen. Met 20.000 frank hebben we de acteurs voor *Agatha* betaald.

In een zijkamer van het café hadden we een kaarsenfabriek, Aktine. We hadden dat idee van Jan zijn familie, heel katholiek. Zij deden



Ivo van Hove, begin jaren tachtig

dat voor 'de Kongo'. Wij hadden een van onze medewerkers in een mooi pak gestoken en die ging met een auto vol paaskaarsen bij alle pastoors langs. Zo geraakten we aan geld van de kerk, uitsluitend bedoeld om subversief toneel mee te maken. Wij waren echt ondernemers!

In die tijd bestond de legerdienst nog. Ik wou burgerdienst doen en op die manier theater blijven maken. Maar daarvoor moesten we dus een structuur bedenken. We richtten een vzw op: Akt. Jan was de voorzitter. Daar heb ik dus mijn burgerdienst kunnen doen. We zijn ooit gecontroleerd geweest en ik denk dat ze ons doorhadden. Maar ze zagen ook wel dat wij serieus bezig waren, dus we hebben er geen problemen mee gekregen.

Akt stond voor Antwerps Kollektief voor Teaterproducties. Een grap eigenlijk, want van een collectief is nooit sprake geweest.

Guy Cassiers studeerde grafiek, hij was geen acteur. Hoe kwam je tot de keuze om hem in *Geruchten* te laten spelen? Heb je hem gecast?

We vormden met zijn allen een groepje. Wellicht zei Guy: ik wil dat wel doen. In die voorstelling stonden dertig mensen op scène, geen enkele was acteur. Ook het publiek bestond uit dertig mensen, een spiegeling dus.

Ons publiek was, althans in mijn herinnering, niet het gewone theaterpubliek. Het was een avant-garde publiek, eerder in beeldende kunst geïnteresseerd. Het was heel nieuw om op locatie theater te gaan zien. *Ziektekiemen* speelden we twee of drie weken in Montevideo, een hangar waar grote kunsttentoonstellingen werden gehouden. Uiterst hip, maar niet sjiek. We konden de ruimte gratis gebruiken, als een vorm van ondersteuning.

Je theater uit die tijd werd getypeerd als fysiek, beeldend, niet verbaal. Was



Als in de oorlog, Akt, 1982-83

het een soort van performancetheater?

Het was zeker beïnvloed door het performancetheater. Wij zaten ergens tussenin. *Wilde heren* en *Wonderen der mensheid* zou je nu montagevoorstellingen noemen. We gaven de acteurs individuele opdrachten. Na een tijd hadden we een aantal flarden bij elkaar. Daarmee trok ik mij terug en zo monteerde ik de voorstelling. Het was geen taalgedreven theater.

In de pers verscheen geen woord over wat wij deden. Maar David Willinger, een Amerikaanse professor, had één jaar in België het theater bestudeerd en schreef daarover een artikel dat in *De Standaard* verscheen. Hij had één fantastisch stuk gezien, dat was *Geruchten*. Geen enkele journalist wist waarover het ging! Zo werd ik dus op slag beroemd met een voorstelling die niemand gezien had. Bij de volgende voorstelling, *Ziektekiemen*, was iedereen van de pers natuurlijk wél aanwezig.

Het begin van de jaren tachtig is de tijd van de 'no future' generatie: de jongerenwerkloosheid was hoog, Reagan en Thatcher voerden een rechts beleid, de Koude Oorlog was heropgeflakkerd, er was de angst voor de bom, ...

Wij waren niet zo politiek. Reagan en Thatcher interesseerden ons niet. Wij maakten geen politieke statements, tenzij misschien onrechtstreeks. Kernwapens, dat was wél iets. Ik heb drie nachten wakker gelegen nadat een leraar in het seminarie ons in de klas had verteld hoe de atoombom in elkaar zit en wat die aanricht. Het besef van het kwaad. De betoging tegen kernwapens in 1982 is de enige waar ik ooit in meegelopen heb.

Er was inderdaad veel werkloosheid maar met geld waren wij niet bezig. We deden gewoon verder. Mijn grote idool was Fassbinder. Hij had in München een theater gehad. Met de subsidie die hij daarvoor kreeg, maakte hij een toneelstuk en vervolgens maakte hij met dezelfde cast een film. Dat was onze inspiratie.

Wij stonden met ons werk bewust *buiten* de maatschappelijke context. Niet ertegenover maar erbuiten.

Had je in die tijd contact met andere theatermakers van jouw generatie, zoals Jan Fabre en Jan Lauwers?

Wij zaten in dezelfde cafés vijandig naar elkaar te kijken. Wij zagen elkaars werk en vonden het wederzijds natuurlijk verschrikke-

lijk. Ik heb *Asch* gezien, de eerste voorstelling van Anne Teresa De Keersmaecker. Dat was iets heel anders dan wat zij daarna is gaan doen. *Fase* vond ik heel goed. Dat was ook veilig om goed te vinden, want het was dans.

Jan Decorte was voor ons de *godfather*, terwijl hij niet zoveel ouder is dan ik, acht jaar, maar als je jong bent, is dat enorm. Hij was de eerste die op een extreme manier aan nieuw repertoire deed. Je begreep niet alles maar die nieuwe manier van spelen was fascinerend.

De Beursschouwburg was voor ons echt een tempel. Als je daar stond, dan had je het gemaakt. Het was de plek waar ook Decorte en De Keersmaecker speelden, dus dat was hét van het.

Je had toen ook De Mannen van den Dam, Pol Dehert en Herman Gillis bij Arca, Sam Bogaerts. Die deden allemaal op een nieuwe manier aan repertoire. Daar ging ik naar kijken.

Akt fuseerde in 1984 met Vertikaal tot Akt/Vertikaal. Wat betekende dat voor de ontwikkeling van je werk?

Ronnie Commissaris, de directeur van Vertikaal, had *Agatha* gezien en kon niet geloven dat wij zoiets konden maken zonder geld. Onze affiches zagen er goed uit en wij hadden



Agatha, Akt, 1983-84

Kraai van Sam Bogaerts. Lucas Vandervost was daar, naast Warre Borgmans, dé superacteur. We waren nog in gesprek met Sam toen hij gevraagd werd om naar Eindhoven te gaan. Lucas heeft toen de leiding van De Witte Kraai overgenomen en zo is door een fusie met Akt/Vertikaal in 1987 De Tijd tot stand gekomen.

Waarom die fusie? Ik had behoefte aan schaalvergroting. *Story of my life*. Langer dan een paar jaar heeft ook dat niet geduurd. Waarom niet? Er was geen plek voor twee. Lucas was niet aan de grote zaal toe, maar ik wel. Gelukkig kon ik toen naar Het Zuidelijk Toneel en kreeg ik de mogelijkheid om een nieuwe stap te zetten.

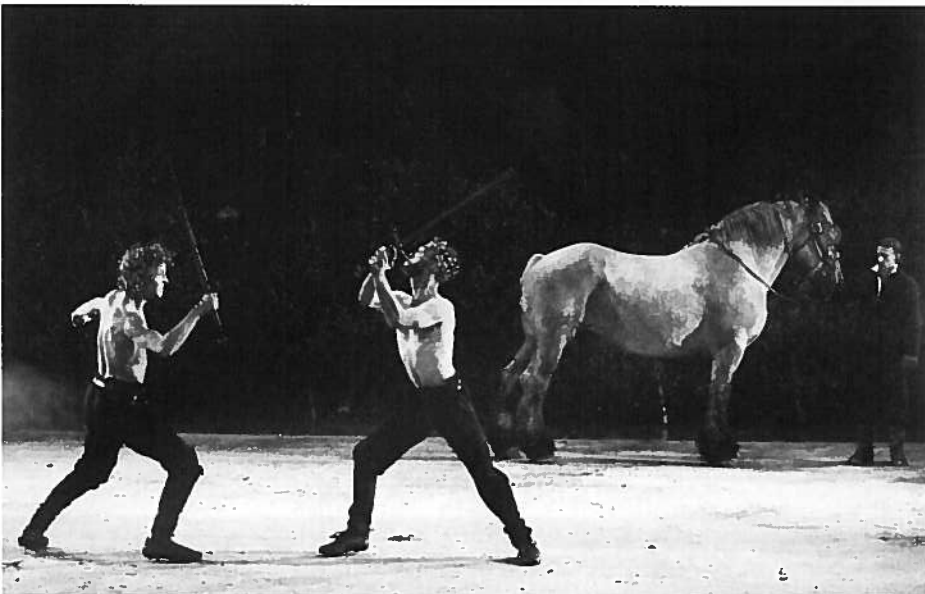
Zo is het bij mij altijd gegaan. Het was geen bewuste ambitie of strategie. Ik heb nooit ergens voor gesolliciteerd. Als ik vond dat er zich iets groters moest voordoen, deed het zich voor. Het enige wat ons dreef, was een artistiek gevoel. We wilden de mogelijkheid hebben om het werk te kunnen maken dat we wilden maken.

PINOCCHIO

Hoe ben je in 1990 bij Het Zuidelijk Toneel terechtgekomen?

Toen was het nog een ‘toneelvoorziening’, een soort groot productiehuis dat aan verschillende regisseurs vroeg om bij hen werk te maken. Eric Antonis was er directeur. Hij kende ons vanuit De Warande in Turnhout. Toen hij moest worden opgevolgd (*Antonis ging Antwerpen 93 leiden, jr.*), werd ik als artistiek leider gevraagd en heb meteen ‘ja’ gezegd.

Tegen de tijd dat ik bij Het Zuidelijk Toneel kwam, had ik een programma klaar voor mijn eerste seizoen. Ik zou twee producties maken, *Het Zuiden* van Julien Green en *Ajax/Antigone*. Twee tragedies op één avond, dat zagen ze niet zitten. Ze zeiden: wij hebben hier nog de kostuums voor een *Pinocchio*, zou je dat niet



(boven) Bacchanten, Akt/Vertikaal, 1986-87, foto Keon, (onder) Macbeth, De Tijd, 1987-88, foto Herman Sorgeloos

veel publiek. Door de fusie met Vertikaal, want zij hadden subsidie, beschikten we opeens over drie miljoen frank per jaar.

Alle lof voor Ronnie Commissaris, die ons heeft binnengehaald. Maar na een jaar constateerde ik dat ik al het werk deed. Ik wou dus de leider van de groep worden. Ronnie was daar niet voor en mobiliseerde een tegenkandidaat: Arne Sierens. Ik weet nog hoe we in een kamertje elk op onze beurt zaten te wachten op een gesprek met het bestuur. Ronnie probeerde mij ervan te overtuigen om mij terug te trekken. Zoiets moet je met mij niet doen.

Dan ga ik vechten. Ik vind altijd dat je vanuit je eigen kracht moet werken, niet vanuit de kracht van iemand anders.

Daarbij speelde nog dat *ik* de acteurs van het gezelschap mee had in mijn verhaal, zoals Luk de Koninck, Peter Van Asbroeck en Goele Derick. Ik had ook Jan mee, en Peter van Kraaij. Mijn kracht is altijd geweest dat ik een team heb om mee te werken. Als regisseur alleen ben je niks in het theater. Ik heb dat toen gewonnen, maar het was wel pijnlijk.

Akt/Vertikaal heeft drie jaar geduurd. Toen zijn er contacten ontstaan met De Witte



(linksboven) J. Bacon en T. Hopper in *More Stately Mansions*, New York Theatre Workshop, 1996 © Joan Mierziul; (linksmidden) Chris Nietvelt in *De tramlijn die verlangen heet*, Het Zuidelijk Toneel, 1994-95, foto Deem van Meer; (linksonder) Bart Slegers in *Splendid's*, Het Zuidelijk Toneel, 1994-95, foto Bart Mieselson; (rechtsboven) Hans Kesting, Tom Jansen en Jip Wijngaarden in *Rouw siert Electra*, Het Zuidelijk Toneel, 1988-89, foto Patrick G. Meis; (rechtsmiddelen) Warre Borgmans en Johan Van Assche in *Ajax/Antigone*, Het Zuidelijk Toneel, 1990-91, foto Kees van der Kroon; (rechtsonder) Hilde Van Mieghem en Peter Van Den Begin in *Het begeren onder de olmen*, Het Zuidelijk Toneel, 1991-92, foto Kees van der Kroon



doen? Ik zal er over nadenken, zei ik. Dat heb ik natuurlijk niet gedaan. Een week later heb ik hen gebeld om te zeggen dat ik dat niet zag zitten, en heb mijn plan doorgedreven. We zijn er meteen mee geselecteerd voor Het Theaterfestival.

Ook heb ik de structuur van toen vrij snel omgevormd tot een gezelschap. Dat had ik aan het bestuur op voorhand niet gezegd. Ik zeg altijd: ja, dankjewel, en dan doe ik gewoon wat ik van plan was te doen.

In de brochure van Het Zuidelijk Toneel voor 1993-94 schrijf je: 'Toneel maken is altijd dwalen, zo lang vragen stellen tot er geen antwoord meer te geven is.' Wat betekende dat toen voor jou? Aan wie stelde je die vragen? Aan jezelf, aan je publiek?

Ja, maar niet zo bewust. Voor mij is dat ook niet veranderd. Als je *Romeinse tragedies* hebt gezien, dan blijf je na afloop, als het goed is, met honderd vragen zitten. Die vragen worden na het applaus ook letterlijk geprojecteerd. Ik ben meer geïnteresseerd in vraagtekens dan in uitropeetekens. Net zo ben ik niet erg geïnteresseerd in oordeelsvorming over goed en kwaad. Natuurlijk is Macbeth niet goed, maar dat weten we op voorhand, dus voor mij moet het over iets anders gaan.

Is dat geen typisch avant-garde-standpunt? Vandaag wordt van de kunstenaar vaak verwacht dat hij ook antwoorden levert, een standpunt inneemt, een oplossing voorstelt.

Ik ben er diep van overtuigd dat het een dwaling is om van de kunst antwoorden te vragen. Goede kunst heeft altijd iets tijdloos in zich. De dwang om je expliciet te moeten verhouden tot de samenleving vind ik niet per definitie artistiek. Waarom mag je je niet verhouden tegenover schoonheid? Waarde is niet alleen maar een praktisch iets. Veel van het theater van vandaag loopt zich daarop kapot. Wat vertelt een schilderij van Rothko, een bloem van Van Gogh? Je kent ze uit tijdschriften of boeken en denkt: dat weet ik wel. Maar dan zie ik zo'n bloem in een museum en ik blijf er een uur naar staan kijken, zozeer schokt het mij. Hoe komt dat? Dat is iets irrationeels. Je kunt dat proberen te benoemen maar het belangrijkste is toch dat er een zenuw geraakt wordt.

Ik weet nog goed toen ik de eerste keer een voorstelling zag van Romeo Castellucci, *Giulio*

Cesare was dat. Ik kwam thuis en was als aan de grond genageld. Jan zei: je ziet zo bleek, wat scheelt er? Ik zei: ik heb iets gezien, ik weet niet wat, maar het was fenomenaal.

In het boek over tien jaar Zuidelijk Toneel noemde acteur Steven Van Watermeulen het gezelschap een 'overgeprofessionaliseerd bedrijf'.

Voor mij is dat noodzakelijk professionalisme. Ik ben altijd heel erg bezig geweest met hoe je de best mogelijke omstandigheden kunt creëren om topvoorstellingen te maken. Achteraf heb ik daarin gelijk gekregen: wij waren toch wel pioniers op dat vlak. Maar het werd inder tijd, de jaren '90, als minder artistiek gezien. Terwijl het precies het tegenovergestelde is. Neem nu het publiek. Je kunt geen toneel voor de grote zaal maken zonder rekening te houden met het publiek. Dat betekent niet dat je je op het publiek gaat richten. Wél denk je na over: hoe krijgen we voor het toch niet evidente werk dat we maken volle zalen. Dus alles staat altijd in functie van een artistiek verhaal.

Steven heeft het ook over 'de zinderende maar kille kracht van Het Zuidelijk Toneel, nog steeds weet men geen weg met onze afstandelijk verhitte hartstocht'.

Dat is nog altijd zo. Vorig seizoen maakte ik *Na de repetitie/Persona*. Het ene deel is drift, het andere is kil en afstandelijk. Dat zit alle twee in mij, het is mijn yin en yang.

Weet je wat het is, ik ben natuurlijk mijn vader én mijn moeder. Mijn vader was een sociale man, een apotheker in het centrum van een dorp. 's Zondags ging hij naar de kerk. Niet voor de mis maar om daarna naar het café te kunnen gaan en met de mensen te praten en gul *tournées générales* te geven. Mijn moeder daarentegen is een huismus. Ze is wel eens graag onder de mensen maar ze trekt ook graag de gordijnen dicht. Welnu, ik heb die twee kanten in mij.

Eigenlijk is het wel goed dat onze voorstellingen nooit alleen maar omarmd zijn geweest. Daardoor zijn we ook altijd onze eigen weg kunnen blijven gaan. Ik heb mijn ontwikkeling nooit afgemeten aan wat Wim Van Gansbeke, Pol Arias of wie dan ook vond wat ik moest doen. Die spanning van het nooit alleen maar opgehemeld worden, zo voel ik dat toch aan, vind ik alleen maar goed. Het werk mag wel wat dwars zijn en schuren.

Na tien jaar Zuidelijk Toneel verhuis je naar Toneelgroep Amsterdam, het grootste gezelschap van Nederland. Je eerste voorstellingen daar zijn *The Massacre at Paris* van Marlowe in een bewerking van Hafid Bouazza, en *Con Amore*, een toneelenscenering van het libretto van Monteverdi's *Poppea*-opera. Heftige keuzes waren dat.

Te heftig, ja.

Wou je een statement maken? Hoe kijk je er op terug?

Als ik het opnieuw zou doen, zou ik het zo niet meer doen. Maar de dingen zijn gelopen zoals ze gelopen zijn en uiteindelijk is er toch iets heel moois uit gekomen. Ik was begin veertig toen ik er kwam. Ik was aan iets nieuws toe en dacht: Toneelgroep Amsterdam, dat is dé plek voor experiment, hier kan ik dat doen op grote schaal. Ik vroeg Walter Van Beirendonck voor de kostuums van *The Massacre*, Harry de Wit voor de muziek, Jeroen Kooimans als videokunstenaar. Jan deed de scenografie. Het was nogal druk op het toneel en mezelf had ik op de laatste plaats gezet. Ik kon als regisseur geen kant meer op en maakte iets dat tegen mijn eigen aard inging. Pruiken, grote beelden. Maar het was mijn eigen keuze, ik wilde het echt wel zo doen.

Ik besef dat ik toen een paar keer te veel voor de troepen ben uitgelopen. Gastregies van Emio Greco, van Richard Maxwell: alles lag moeilijk, vooral bij het ensemble. Daar heb ik zeker fouten gemaakt maar ik heb er ook veel uit geleerd. Ik ben me ervan bewust geworden dat het feit dat ik algemeen directeur ben ook inhoudt dat ik op elk moment aan een medewerker, acteur of wie ook duidelijk moet maken welke pet ik op dat moment op heb. In het repetitielokaal zeg ik: jongens, ik ben hier niet als directeur, wat jullie vragen moeten we op een ander moment bespreken, niet nu. Ik ben daar vroeger veel te slordig mee omgesprongen. Maar sommige mensen hebben toen zelf ook heel erg hun best gedaan om mij het leven moeilijk te maken, hoor.

Het boek over je periode bij HZT is letterlijk een zwart boek. Niet alleen vanbuiten, ook vanbinnen. Dat was niet toeval: je werk daar was in grote mate koel, hard, kaal en strak. Ik herinner me dat ik het daar wel eens moeilijk mee had.

(droog) Dat zal wel.

Bij Toneelgroep Amsterdam werd je werk als op slag warmer, lichter, kleurrijker, zelfs al zijn de thema's donker. Hoe kwam dat? Was het doordat je met een heel ander ensemble werkt? Was het de invloed van het vele internationale werk dat je jarenlang zag en programmeerde voor het Holland Festival? Of zit het meer op een persoonlijk niveau?

Het is niets van alles wat je zegt maar het heeft er wel allemaal mee te maken. Waar het in eerste instantie om gaat, zijn een aantal veranderingen in Nederland en ook in de wereld, zoals de moorden op Pim Fortuyn en Theo van Gogh.

Door collega's ben ik aangevallen omdat ik toen een huwelijkscyclus ben gaan doen. Ze vonden het schandalig dat ik dat deed terwijl in Nederland om het zo te zeggen twee mensen dood op straat lagen. In Berlijn doen ze nu een avond rond Van Gogh, en wat doe jij? Ik zei: ik denk dat Amsterdam nu behoefte heeft aan iets anders, aan warmte namelijk. Ik vind het ongehoorlijk belangrijk wat er gebeurd is maar ik weet niet wat ik daar nu op het toneel mee moet doen.

Soms heb je behoefte aan afstand. Soms is het beter om even ingetogen te zijn. Toneel dient niet voor de onmiddellijke reactie. En ik heb gelijk gekregen, want onze zalen stroomden vol voor *A Perfect Wedding*. Door mij nu net niet op een directe manier te verhouden tot de tijd, voelde ik dat ik bij de mensen een zenuw raakte.

Ik ben een aanhanger van de theorie van socioloog Richard Sennett die zegt dat grote maatschappelijke veranderingen emotioneel ingrijpen in het leven van mensen. Ik geloof dat het dat is wat er met mij en mijn toneel is gebeurd in die jaren.

REPERTOIRE

Hoe kies je de stukken die je wilt doen? Doe je dat helemaal zelf? Of in overleg? Ga je op zoek naar een stuk dat bij een bepaald thema past? Ik kan me niet goed voorstellen dat je thuis in een zetel het verzameld werk van Shakespeare zit te lezen.

Neen, maar ik heb ervoor gestudeerd, dus dat zit toch ergens op mijn harde schijf. Het is heel lastig vooraleer ik tot een beslissing kom. De ultieme keuze moet ik zelf maken want ik moet er 180 procent in geloven. Met thema's werken kan ik niet, dat lukt niet bij mij. Het gaat toch eerder vanuit stukken. Op een bepaald moment ben je weg van een tekst. Zo van: nu ga ik *Persona* doen, punt. Maar waarom,

dat weet ik dan nog niet. Dat is zoiets als verliefd zijn.

Ik heb geen lijst van stukken, dat is een grote ellende. Ik laat me niet makkelijk leiden maar wil toch geleid worden. Dus ik praat er veel over met mijn dramaturgen, en ook met anderen.

Neem nu *Antonioni*. Ik had niet de hele trilogie gezien, wel *La notte* en *L'eclisse*. In een boek over zijn werk zag ik overal verwijzingen van het een naar het ander en zo is dat project in één weekend tot stand gekomen. De tekst in die films is heel dun maar vertelt wel iets over relaties in een tijdperk van verandering: de atoombom, de beurscrash. Dat vertaalt hij dan naar de emotionele levens van die mensen.

Je gaat eind dit seizoen *The Fountainhead* doen. Zeven jaar geleden verwees je in een lezing al naar dat boek van Ayn Rand.

Toen ik het las, dacht ik meteen: hier zit een toneelstuk in van O'Neilliaanse allure. Maar ik kreeg de rechten niet. Ik heb toen tegen mijn dramaturg gezegd: elke drie maanden opnieuw aanvragen. Ik denk dat ze een tijdlang dachten dat het verfilmd zou worden en daarom de rechten niet wilden vrijgeven. Nu is het dus eindelijk gelukt en gaan we het doen.

Deze morgen sprak ik met Benjamin Barber (*Amerikaans politicoloog, jr*). Ik ken hem al een hele tijd, hij is in Amsterdam om zijn nieuwe boek voor te stellen. We praten wat over Syrië, ook over Ayn Rand natuurlijk. Begint hij over *Brand* van Ibsen. Ik zeg: ja, maar... er heeft al eens een dramaturg een bewerking gemaakt, maar ik kom er niet uit. Barber zegt twee, drie dingen, ik maak een paar notities. Dan denk ik: hé. Er moet dus een klik komen.

Zo is het voortdurend aan de gang. Ik heb inspiratie nodig, maar dat ging bij Shakespeare ook zo. *Romeo en Julia* bestond ook al voor hij het deed. Hij heeft het bewerkt en er dingen aan toegevoegd.

Sinds *Geruchten* heb je zelf geen teksten meer geschreven.

Ik heb ontdekt dat andere mensen dat beter kunnen. Er zijn twee dingen die ik wel had willen doen. Schrijver worden, maar ik kan niet iets vanuit nul bedenken en dat is wat een schrijver doet. En rockzanger was ik ook graag geworden, maar ik kan niet zingen.

Peter Verhelst, Hafid Bouazza en Tom Lanoye hebben bestaande stukken bewerkt. Het valt op dat nieuw oorspron-

kelijk werk door buitenlanders wordt geschreven: Charles Mee en Richard Maxwell. Het grootste gezelschap van het land creëert geen nieuwe stukken van Nederlandstalige auteurs. Blijf je op dat vlak niet in gebreke?

Dat lijstje is toch erg onvolledig. Van Stefan Hertmans hebben we *Mind the Gap* gecreëerd. Oscar van den Boogaard schreef voor ons *Nacht van de bonobo's*, Gerardjan Rijnders *Snaren*. Goed, die stukken zijn niet door mijzelf geregisseerd, maar ze zijn wel bij Toneelgroep Amsterdam gemaakt.

In Vlaanderen zijn gezelschappen en huizen decretaal verplicht om nieuwe teksten te laten schrijven. Maar als je ziet wat dat oplevert, waar is die verplichting dan goed voor?

Het is toch maar omdat er veel stukken geschreven worden dat er een toneelschrijfcultuur ontstaat die tot echt grote stukken kan leiden? Uit niets komt toch niets?

Ik geef toe dat het mijn zwakke punt is. Het is niet mijn natuurlijke habitat. En het heeft ook wel met controle te maken. Ik ben superbang voor de dag dat het bestelde script binnenkomt en ik dan moet zeggen: hier heb ik niets mee. Daar zit je dan aan vast.

Voor mij is er simpelweg ook geen onderscheid tussen nieuw werk van Nederlanders of Vlamingen of van waar dan ook. Charles Mee staat het dichtst bij wat ik oorspronkelijk en goed vind. Zoals Patrice Chéreau zijn Koltès had, zo wil ik ook graag iemand maar helaas, die heb ik hier nog niet gevonden.

De Engelse toneelschrijver Simon Stephens gaat nu voor mij een kort stuk schrijven. Met hem heb ik een goeie chemie. En met Tom Lanoye zal het er ook wel van komen. *De Russen!* was trouwens veel meer dan een vertaling van twee stukken van Tsjechov, het zal vol nieuwe scènes.

Zijn er bestaande stukken van auteurs van hier die je zou willen doen?

Hugo Claus. Maar iedereen doet het nu voortdurend, dus hoeft ik dat even niet te doen, vind ik.

Het zijn toch vooral zijn romans die voor het toneel worden bewerkt. Zijn stukken worden nauwelijks nog gespeeld.

Ik beloof je bij deze dat, als ik ooit een Vlaams theater mag leiden, mijn openingsvoorstelling een stuk van Hugo Claus zal zijn. *Een bruid in de morgen*.

Je hebt nogal wat filmscenario's op scène gezet: *Koppen*, *Opening Night*, *Teorema*, *Antonioni Project*, *Rocco en zijn broers*, *Kreten en gefluister*, *Scènes uit een huwelijk*, *Na de repetitie/Persona*. Is het je om de inhouden te doen? Of is het de vorm – een ander soort tekst dan toneel – die je aantrekt? Je repertoirekeuzes zijn meestal erg oude teksten, van Shakespeare tot – de recentste – O'Neill. De scenario's zijn van veel recenter datum; de oudste zijn uit de jaren zestig.

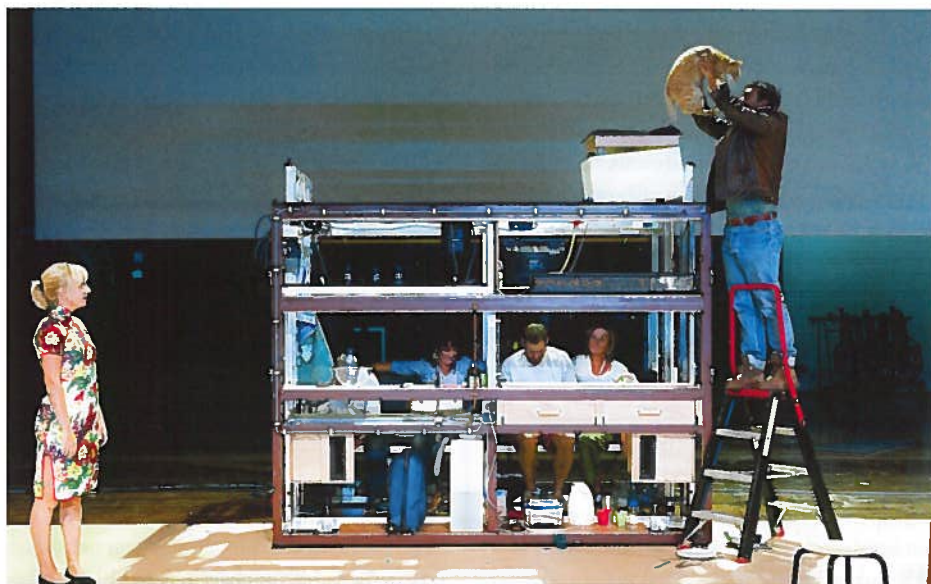
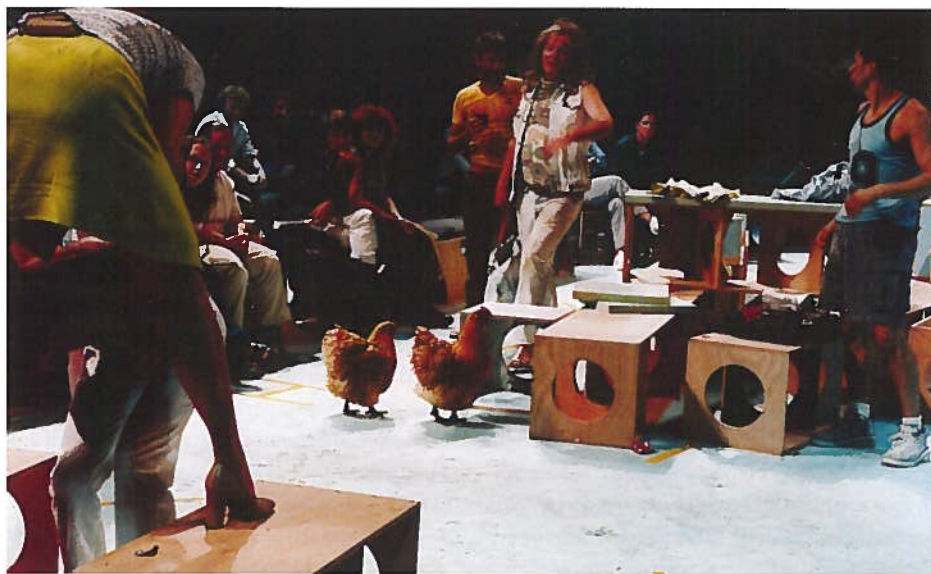
Die scenario's gaan allemaal over themas's die je niet zo makkelijk terugvindt in een toneelstuk. *Kreten en gefluister* gaat over doodgaan en wat dat betekent. Ik heb dat in geen enkel toneelstuk op die manier teruggevonden. Ik wou het doodgaan op toneel laten zien. *Rocco en zijn broers* gaat over emigratie, wat betekent dat? Je hebt een moeder met vier zonen, en daarmee evenveel verschillende attitudes tegenover emigratie: de jongste wil terug naar zijn roots, de tussenzoon past zich aan, nog een andere ontplooit zich buiten de familie. Het is niet alleen een familiaal maar ook een maatschappelijk drama.

Theatraal gesproken is het werken met scenario's een fantastische uitdaging. Ik heb daardoor heel nieuwe manieren gevonden om met het theater om te gaan. In *Opening Night* kijken twee publieken op een andere manier naar hetzelfde verhaal. In *Scènes uit een huwelijk* haspel ik heden en verleden door elkaar. Je moet echt *out of the box* denken.

Om op je vraag van daarnet terug te komen: ik heb mijn bijdrage in het zoeken naar nieuw repertoire met name gedaan in het brengen van filmscripts op het toneel. Daarin waren we pioniers en dat heeft binnen onze contreien maar ook daarbuiten veel invloed gehad.

Je houdt repertoire: heel wat voorstellingen worden in Amsterdam jarenlang hernomen. Is dat een strategische keuze in de zin dat het je in staat stelt om over de jaren heen met bewezen successen een groter en breder publiek te kunnen aanspreken? Of is het zo dat je wilt dat je publiek meerdere keren naar hetzelfde stuk komt kijken, zoals we dat in Duitsland kennen?

Het zijn al die dingen samen. We maken nu *Lange dagreis naar de nacht*. Dan zie ik een opportuniteit om *Rouwsiert Electra* terug te brengen, een ander stuk van O'Neill. Het zijn twee stukken van dezelfde auteur, met dezelfde regis-



(boven) *True Love*, Toneelgroep Amsterdam, 2001-2002 © Chris van der Burght (onder) *Kruistochten*, Toneelgroep Amsterdam, 2004-2005 © Chris van der Burght

seur en hetzelfde ensemble, maar toch zijn het twee totaal verschillende producties. Zo kun je voorstellingen met elkaar laten praten.

Ik ken mensen die *Angels in America* wel zeven keer hebben gezien. Als je iets mooi hebt gevonden, dan praat je erover, je komt een volgende keer terug en dan breng je iemand mee. Dus ja, het is ook een marketingstrategie.

Ons repertoire is onze bibliotheek. Soms is er eens een stuk uitgespeeld en valt het af. Maar alles samen hebben we meer dan twintig voorstellingen die we kunnen spelen. Ik ben er heel fier op dat we dat kunnen. Repertoire houden is altijd ook een gevecht tegen de verankelijkheid.

Je maakt herhaaldelijk mega-producties: eerst *Romeinse tragedies*, vervolgens het *Antonioni Project*, daarna *De Russen!* Waarom?

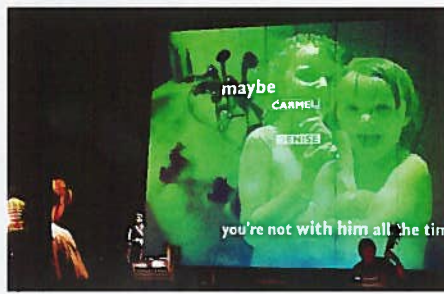
In het begin was het een puur inhoudelijk idee. Ik had het plan om *Antonius en Cleopatra* te doen, met een link naar *Julius Caesar*. Toen kwam ik ook referenties aan *Coriolanus* tegen. Dat stuk had ik nooit gelezen maar ik had er wel een paar verschrikkelijke enceneringen van gezien. Ik las het en ik vond het fenomenaal: de moeder die geen politica kon zijn maar toch alles stuurt, dat soort dingen. Toen is *Romeinse tragedies* heel snel ontstaan. Als je de drie stukken na elkaar speelt, en je schrap de scènes met

2000

Etcetera 72 is een themanummer gewijd aan het 'project' of 'traject' van de kunstenaar. Damiaan De Schrijver van *tg stan*: 'Je gebruikt wel een aantal stelregels. Ten eerste probeer je jezelf niet te verloochenen. Ten tweede probeer je de realiteit niet te verliezen. Ten derde probeer je de realiteit niet alleen maar te kopiëren. Je probeert ook te universaliseren en te abstraheren, maar met de voeten op de grond zodat het herkenbaar blijft. Ik wil geen hermetische, onherkenbare voorstellingen maken. Dat is één van mijn stokpaarden, en dat is waar *stan* voor staat: eigenlijk maken we volkstoneel.' ★ Jan Goossens neemt de artistieke leiding van de kvs over van Franz Marijnen. ★ Regisseur Jacques Delcuvellerie en zijn gezelschap Groupov (Luik) werkten vijf jaar aan wat *Rwanda 1994* werd, een voorstelling die documentaire en fictie mengt, een symbolisch eerherstel voor een miljoen doden. Etcetera 73 wijdt er een dossier aan. Hoe vertel je een massamoord? ★ Het Vlaams Theater Instituut publiceert *Alles is rustig – Het verhaal van de kunstencentra*. Auteurs en geïnterviewden stellen vast dat er veel bereikt werd maar tegelijk is de teneur negatief: de structuren zijn een eigen leven gaan leiden; productiedwang en publiekscijfers domineren de werking; de kunstenaar staat niet meer op het voorplan. ★ In Rotterdam wordt de opera *Aisja* van het Onafhankelijk Toneel – de vierde Marokkaanse voorstelling van Gerrit Timmers – afgelast omdat *Aisja*, de jongste vrouw van de Profeet, niet op het toneel mag. De opera had een van de belangrijke evenementen van Rotterdam Culturele Hoofdstad 2001 moeten worden. ★ Wim Van Gansbeke neemt afscheid van de theaterwereld en opent een b&b in het Zuid-Franse Mauzac.

2001

Heftige polemieken in de sector over cultuurparticipatie, sociale mix etc. Erwin Jans in Etcetera 76: 'Culturele en artistieke instellingen reproduceren dezelfde mechanismen van in- en uitsluiting als de samenleving waar van ze deel uitmaken.' ★ Lieven de Cauter in Etcetera 79: 'Meer en meer worden kunst en cultuur gebruikt als sociaal-cultureel glijmiddel. (...) Kunst is geen middel, maar doel op zich (zoals een spel). Kunst kan de wereld niet verbeteren.' ★ Lorent Wanson, regisseur van *Les ambassadeurs de l'ombre* (2000), in datzelfde nummer: 'De artistieke ruimtes zouden evenzeer ruimtes van volkscultuur (niet: populaire cultuur) moeten zijn als van hoge



Guy Cassiers/LOD, *The Woman Who Walked Into Doors*, 2001 © Patrick De Spiegelaere

cultuur.' ★ Het Mechelse Nona wordt erkend als kunstencentrum. Het heeft zijn roots in het gezelschap Theater Teater en is de vaste stek van Abattoir Fermé. ★ Loo maakt zijn eerste opera, *The Woman Who Walked Into Doors*, op een libretto (naar het boek van Roddy Doyle) en muziek van Kris Defoort. Guy Cassiers regisseert. ★ Jeugdtheater Blauw Vier wordt omgedoopt tot Laika. Jo Roets en Peter De Bie brengen 'theater der zinnen': voorstellingen en zintuiglijke installaties voor kinderen, jongeren en volwassenen. ★ Ivo van Hove volgt Gerardjan Rijnders op aan het hoofd van Toneelgroep Amsterdam. ★ Het ntg fuseert met Arca en verandert zijn naam in het Publiektheater. Een kleine maand eerder is ntg-directeur Jean-Pierre De Decker onverwacht overleden.

2002

Brugge, Culturele Hoofdstad 2002, opent het gloednieuwe Concertgebouw op 20.02.2002 om 20.02 uur. ★ Jan Goossens in Etcetera 80: 'De kvs gaat radicaal terug naar zijn kerntaak en wil in de komende jaren opnieuw een stadstheater zijn in, voor en mét Brussel, waar een breed spectrum van voorstellingen wordt geproduceerd in de hoop daar een breed publiek mee te bereiken. We kiezen voor repertoire, maar willen wel heel radicaal nadenken hoe dat begrip opnieuw ingevuld moet worden. (...) We stellen ons ook de vraag: wie heeft er géén repertoire? Hoe kunnen we daar een bijdrage aan leveren? Hoe kunnen we ervoor zorgen dat mensen die vandaag geen stem hebben, er ook een krijgen?' ★ De Zweep, de groep rond acteurs Herwig Ilegems en Mark Verstraete en schrijver Bart Meuleman, herneemt drie producties onder de titel *De smerige trilogie: Er hangt zwart in de lucht* (1999), *Staat er haar op?* (2000) en *Club Sandwich* (2001). ★ In Oud-Borgerhout neemt Theaterwerkplaats Rataplan samen met honderden vrijwilligers de vernieuwing van Cinema Roma op zich. De

vzw De Roma wordt opgericht. ★ Het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten krijgt een nieuwe roepnaam: Bazar. Directeur Paul Dujardin begint aan een inhoudelijke en infrastructurele renovatie. ★ In Leuven wordt het vernieuwde stuk geopend. ★ Twintig jaar na de creatie van haar eerste solo *Violin Phase* maakt Anne Teresa De Keersmaecker op het klankdecor van de lp *Joan Baez in Concert Part 2* de solovoorstelling *Once*. ★ Theaterwetenschapper Carlos Tindemans overlijdt op 71-jarige leeftijd.

2003

Acteur en beeldend kunstenaar Benjamin Verdonck is bekend van zijn soms dagenlange 'straatacties'. In Etcetera 87 zegt hij: 'De theaterzaal is te veilig geworden en heeft het protest geassimileerd. (...) Theater is een product dat geconsumeerd wordt. (...) Een voorbijganger komt in de straat per toeval mijn actie tegen. (...) Hij krijgt het als een geschenk, misschien wel als een vergiftigd geschenk. (...) Geven is een mooi, kwetsbaar en subversief gebaar. Het ondermijnt het systeem: als er niet geconsumeerd wordt, stort het systeem in.' ★ Victoria en De Koe produceren *Poes Poes Poes*, een 'theaterfeuilleton-opdoek', geconcipeerd door Dirk Pauwels, geschreven door Paul Mennes en geregisseerd door Frank van Passel en Peter Van den Eede. Het feuilleton wordt op vijf maandagavonden getoond in theaters, cafés en parochiezalen in het hele land. ★ Op het Komediefestival van het Kaaitheater creëert Tristero *Abigail's Party*, een cultklassieker van Mike Leigh. ★ Chokri Ben Chikha speelt voor Union Suspecte en het Publiektheater *De Leeuw van Vlaanderen*. Conscienceverhaal is de backdrop waar tegen hij het gastarbeidersverhaal van zijn eigen vader vertelt. ★ Voor Theater Zuidpool schrijft en speelt Johan Heldenbergh de monoloog *Massis The Musical*. Het verhaal van John Massis krijgt de allure van een manifest tegen een verrechtsend Vlaanderen.

de plebejers en de oorlogsscènes, dan gaat het over politiek en politieke mechanismen.

Wil je die stukken samen tonen om daarmee méér te kunnen zegen?

Ja. Toneelgroep Amsterdam heeft ook het potentieel om dat te doen. Dat is uitzonderlijk. Vind op wereldschaal maar eens een groep van twintig acteurs die al zeven jaar een zes uur durende voorstelling speelt, en dan nog wel in het Nederlands. Ariane Mnouchkine deed dat vroeger, nu niet meer. Anderen doen of kunnen het ook niet meer.

Dat ik wel dat soort dingen maak, heeft zijn oorsprong in mijn encenering van Wagners *Ring des Nibelungen* bij de Vlaamse Opera, doordat ik daar jarenlang ben bezig geweest met een materie die enorm gelaagd is. Dat heeft mij sterk beïnvloed.

Een megaproductie als Romeinse tragedies heeft een evenementieel karakter. Mensen kunnen tijdens de voorstelling eten en drinken, ze zitten mee op scène en kunnen van plaats veranderen. Loop je niet het risico dat het event gaat overheersen? Dat het publiek alleen maar onthoudt dat het op de scène mocht gaan zitten waar het wou en dat er kon worden gegeten en gedronken?

Je moet er toch wel een hele lange zit voor doen om het enkel op dat niveau te ervaren. Dan kom je er toch maar bekaaid af. In het laatste uur is het overigens afgelopen met rondlopen, dan staat het stuk stil: je ziet Cleopatra langzaam doodgaan. Je neemt als kijker toch zeker altijd iets ervan mee, dat het ergens onder je huid gaat zitten?

Ik ben er diep van doordrongen dat iedere toeschouwer om een andere reden naar een voorstelling komt. Sommigen omdat ze graag bepaalde acteurs zien spelen. Anderen voor het intellectuele aspect. Weer anderen omdat ze eindelijk eens *Coriolanus* willen zien. Wel, als ik een goede regisseur van een goede groezaalproductie wil zijn, dan moet ik iedereen daarin kunnen bedienen. Iedere toeschouwer moet voor zichzelf iets kunnen vinden.

REPETEREN

Hoe ver ga je in de voorbereidingen van een stuk? Is er nog veel dat open tegen de tijd dat je begint te repeteren?

Processen gaan bij mij heel traag, hoe efficiënt ik ook mag lijken. Ik ben geen regisseur die precies



Romeinse tragedies, Toneelgroep Amsterdam, 2006-07 © Ian Versweyveld

weet waar hij zal uitkomen voor hij begint te repeteren. Ja, sommige dingen weet ik wel. Voor *Lange dagreis naar de nacht* heb ik op voorhand beslist dat het op blote voeten zal worden gespeeld. De acteurs kijken mij dan aan, want zoiets doen ze niet zo graag, maar ze weten ook: dit is niet onderhandelbaar. In andere dingen ben ik dan weer heel makkelijk. Er zit altijd nog veel rek op.

Chris Nietvelt zegt altijd: Ivo weet op elke vraag die ik kan stellen elk mogelijk antwoord dat gegeven kan worden. Dat is wel een beetje zo. Ik heb in mijn voorbereidende fase elke zin, elke gedachte, elke scène onderzocht, er langs alle kanten naar gekeken, er met de dramaturg over gepraat.

Ik weet dus de mogelijke antwoorden op de vragen die de acteurs gaan stellen en ik weet ook de weg die we *niet* zullen opgaan. Maar is er ook veel dat ik nog niet weet. Mijn voorbereiding is een vangnet. Het is zoals bij een trapeze-act. Je kunt fenomenale dingen doen want je weet dat je niet dood gaat vallen. Mijn voorbereiding is mijn vangnet.

Heel veel bagage hebben en die bagage thuislaten, dat is de kunst. Dat is vaak het probleem als dramaturgen gaan regisseren. Ze gaan uitleg geven. En als acteurs gaan regisseren, dan gaan ze vaak voorspelen. Dat zijn twee dingen die acteurs heel vervelend vinden want ze moeten het gevoel hebben dat ze het zelf gevonden hebben. Dat is de kunst van het regisseren.

Daarom is het ook de kunst van het wachten. Aan Jan hebben ze eens gevraagd: wat vind jij de grootste kunst van Ivo als regisseur? Hij zei: 'geduld.' Ik sta bekend als een heel ongeduldig iemand, maar in het repetitielokaal is dat anders. Jan zegt vaak: 'als je nu eens wat meer geduld zou hebben, zoals je dat daar hebt.' Ik kan pushen, maar als het moet kan ik ook echt wachten.

Hoe gaat bij jou een repetitieproces in zijn werk? Heb je bepaalde methodes? Vallen daar lijnen in te trekken, afhankelijk van het soort stuk dat je doet?

Het is geëvolueerd. Ik zal vertellen hoe ik het nu doe. De eerste dag lees ik met de acteurs

de tekst. Daarna doe ik een introductie voor het hele gezelschap, iedereen die wil komen. Ik zeg: we gaan dit stuk doen, wat me daarin boeit is dat en dat en dat. We doen een visuele presentatie van wat er in ons hoofd zit. De set wordt voorgesteld. 's Anderendaags begint de eigenlijke repetitie. Met scène één. Vroeger gingen we eerst twee weken rond de tafel zitten. Dat heb ik afgeleerd door in New York te werken. Je hebt er maar vier weken om een stuk te maken, dus moet je wel meteen beginnen en ik ervaarde dat als een bevrijding.

Ik vind het veel beter om de acteurs niet op voorhand lastig te vallen met de bagage die je zelf al hebt. Je merkt dan dat je sommige dingen niet meer moet zeggen omdat ze evident zijn want ze gebeuren al, zonder dat je erom vraagt. Een repetitieproces moet iets organisch hebben want de acteurs moeten ook op een organische manier spelen.

Ik repeteer ook minder lang dan vroeger. Ik werk nu zes weken tot aan de première. *Romeinse tragedies* hebben we in elf weken ge-

maakt. In die zes weken kun je een perfecte spanningsboog oproepen. Je komt niet in de verveling van de herhaling terecht. Er blijft daardoor ook een spanning naar de première toe, het is een proces dat nog doorgroeit.

Je beheert een grote structuur. Vaak wordt gezegd dat grote structuren de kunst doden doordat ze van kunstenaars werknemers maken.

Werken in een grote structuur kan heel veel artistieke vrijheid opleveren. Het gaat erom de best mogelijke omstandigheden te creëren om de best mogelijke productie te kunnen maken die te maken valt. Maken we daarbij wel eens fouten? Ja. Zijn er in zo'n structuur veel procedures? Ja. Zijn er dingen die niet mogen? Ja, er zijn grenzen. Maar dat is in een kleine groep ook zo. Ik heb niets tegen kleine structuren, laat dat duidelijk zijn. Maar er was een tijd dat je in Nederland als regisseur je eigen groep moest hebben, anders was je een *nobody*. Het was echt een dogma. Dat is nu veranderd. Jonge regisseurs willen vaak vooral regisseur zijn, zij hoeven niet noodzakelijk een eigen groep. Er is nu een veel betere aansluiting tussen de opleidingen en het veld zowel wat de grote als de kleinere groepen betreft.

PUBLIEK

In de brochure voor 2007-08 schrijf je dat Toneelgroep Amsterdam groot toneel wil maken voor een groot publiek. Is dat grote publiek niet erg relatief in tijden van televisie en internet? Hoeveel toeschouwers hebben jullie?

Natuurlijk is toneel nooit groot in verhouding tot andere media. Maar wat wij doen, is wel groot binnen het toneel. Het woord 'groots' zit er ook in. Voor mij gaat het ook om een *breed* publiek. Dat is niet de massa. Het budget waarmee wij werken betekent dat je er verantwoordelijk voor bent dat je veel mensen in je zaal krijgt.

Vorig seizoen zijn er alles bij elkaar 119.000 mensen komen kijken. Een deel is internationaal, een deel is Nederland buiten Amsterdam. Het buitenland betekent heel veel voor ons, maar door de komst van de Rabozaal (*het vlakke vloertheater in de Stadsschouwburg sinds 2010, jr*) is Amsterdam zeer belangrijk geworden. We halen hier in de stad nu zo'n 50.000 toeschouwers.

Ik kijk altijd naar de cijfers en ik ben er actief mee bezig. We maken best extreme voorstellingen maar we geloven dat er potentieel een

groot, breed publiek voor is. Per avond halen we gemiddeld tussen de 300 en 400 toeschouwers. Doordat ik voorstellingen lang op het repertoire houd, hoef ik ze ook niet meteen vijftig keer na elkaar te spelen. Volgend jaar doet Susanne Kennedy hier een regie. Zij is nieuw, dus we beginnen met twintig voorstellingen, om te zien hoe het gaat. Een stuk moet zijn publiek kunnen vinden, daar moet je de tijd voor nemen.

Het repertoire zorgt er voor dat de cijfers in hun totaliteit stabiel blijven en je toch extreme kanten kunt blijven uitproberen. Het is trouwens niet omdat een voorstelling eens wat minder loopt dat ik ze niet meer speel. Sommige voorstellingen zijn *signature dishes* en blijven we doen omdat ze gewoon bepalend zijn voor de *taste* van Toneelgroep Amsterdam. Dat is heel belangrijk.

Voor welk publiek speelt Toneelgroep Amsterdam?

Dat is heel divers. Het gaat om opgeleide mensen, daar moeten we eerlijk in zijn. Zestig procent van onze toeschouwers zijn eenmalige bezoekers, de anderen zijn herhaalbezoekers. In Amsterdam is het aanbod zeer groot, dat moet je niet onderschatten. Ik zit hier ook met de concurrentie in mijn eigen zaal, want wij bespelen de schouwburg niet alleen, hier staan ook veel andere gezelschappen. En recht tegenover ons heeft Joop van den Ende een zaal voor commercieel theater gebouwd.

Er wordt wel eens gezegd dat het publiek voor repertoire aan het uitsterven is. Jongeren hebben andere interesses en de canon krijgen ze niet meer mee van op school.

Dat laatste klopt zeker wel, maar evengoed blijven de jongeren komen. Er is hier blijkbaar toch iets dat hen aantrekt. De uitstraling van de acteurs speelt daarin zeker mee.

En je moet er natuurlijk ook mee bezig zijn. We hebben openingen naar jonge mensen en naar scholen gemaakt. Ik zie niet in waarom toekomstige generaties het toneel niet zouden omarmen. Meer zelfs, ik beweer dat het theater de kunstvorm van de 21ste eeuw is. Wij hebben de ideale mix van wat je thuis niet kunt hebben. Film kun je thuis zien, de schermen voor *home cinema* zijn al zo groot geworden. Maar toneel niet, daar moet je live bij zijn om te weten wat het is.

Gisteravond (*16 juni, jr*) ging er iets technisch fout tijdens de première van *De Meeuw*. Mijn hart stond stil. Je voelde de spanning in

de zaal want iederéén voelde dat er iets niet klopte. Het kan fout gaan. Elke avond is anders. Theater is iets levends, dat voel je, en dat is ook de aantrekking ervan.

Is de relevantie van de podiumkunsten de laatste dertig jaar afgenomen? Speelt het toneel een rol in een maatschappelijke discussie?

Te weinig. De *Romeinse tragedies* gaan wel degelijk ergens over, maar ze zijn geen referentie in een maatschappelijk debat. Dat is natuurlijk een spijtige zaak.

Ik geloof dat het theater wel degelijk een belangrijke maatschappelijke functie heeft. Daar heb ik het over gehad in mijn Machiavelli-lezing. (*) Maar als politici in de Nederlandse media voortdurend zeggen dat kunst een linkse hobby is, dan wordt het moeilijk opboksen.

Wat is er fout gegaan? Overal in de kunsten heb je raden van advies, commissies en fondsen die steeds meer tussen de politiek en de artiesten in zijn gaan staan. Als de politici daar bovenop zich negatief gaan uiten, dan wordt het moeilijk. Een bakker denkt: ik krijg voor mijn brood ook geen subsidie. Daarom zouden we het woord 'subsidie' eigenlijk niet meer mogen gebruiken. We kunnen beter spreken over investeringen. Een snelweg is een investering. In landbouw wordt geïnvesteerd. Maar bij ons in de kunsten noemen ze dat subsidie.

Ik geloof dat het huidige model achterhaald is en dat we dat moeten doorbreken. Hoe het nieuwe model moet zijn, weet ik nog niet, maar ik weet wel dat we op zoek moeten. De schorten tussen kunst en politiek moeten weg.

Duitsland is een goed voorbeeld van hoe het anders kan: de intendant van een groot gezelschap wordt er rechtstreeks door de politiek aangeduid. Daardoor is er van de kant van de overheid *commitment*. En daardoor ook is er in Duitsland nog geen euro gekort op cultuur. Er wordt daar nog altijd 32 miljoen euro in een huis als de *Münchner Kammerspiele* gestopt. En aan de andere kant van de straat heb je daar het *Residenztheater*, die krijgen ook nog eens zoveel. Dat is meer dan wij hier allemaal samen krijgen. Omdat de politici er achter staan, staat ook de samenleving er achter en vice versa. Ik zeg niet dat de politici bij ons de schuldigen zijn, we dragen samen de schuld. Daarom moeten we goed nadenken over de band tussen de kunsten en de samenleving. De jaren tachtig en negentig hebben voor het



Halina Reijn in Rouw siert Electra, Toneelgroep Amsterdam, 2006-07 © Jan Versweyveld

theater hier bij ons veel goeds opgeleverd. Maar ook een attitude van: ‘bezoekerscijfers, nou, daar doen we niet aan’. Daardoor zijn we verwijderd geraakt van de maatschappij.

LEIDSEPLEIN

Je hebt herhaaldelijk en met nadruk gezegd dat je toneel wilt maken in het centrum, op het Leidseplein. Bestaat er vandaag nog wel zoiets als een centrum?

Ik heb niets tegen locatietheater. Hoe zou het ook, ik kom daar zelf vandaan. Maar met meer dan zes miljoen subsidie heb ik als Toneelgroep Amsterdam de verplichting om midden in een samenleving te staan, letterlijk en figuurlijk. Ik kan niet gaan zeggen: nou, ik speel liever aan de rand van de stad. Mensen associëren ons met het centrum. Ze noemen deze plek – en dat is niet mijn term – het eerste podium van het land. Het is een symbool maar het is wel belangrijk. De Muntchouwburg in Brussel staat nu eenmaal waar hij staat, en op die plaats verwacht je ook

dat opera gemaakt wordt. Een samenleving heeft behoefte aan grote instellingen: om ervan te houden of om zich er tegen af te zetten.

Maar wie herkent zich tegenwoordig nog in dat centrum? Is het ook niet de taak van het eerste podium van het land om andere sociale en culturele groepen binnen te trekken? Hebben zij een boodschap aan het repertoire dat jullie brengen?

Wij zijn nu eenmaal een repertoiregezelschap. De kunst is om daar telkens weer een eigentijdse invulling aan te geven. Niet het kind met het badwater weg te gooien.

Maar dat betekent toch dat je maar aantrekkelijk bent voor een deel van de bevolking van je stad. Werk je als theater dan niet voor de fictie van een homogene blanke gemeenschap die zich in de traditie van het Westerse theater en zijn canon herkent?

Amsterdam is een heel diverse stad en precies daarom is er ook een cultuurvoorziening die heel breed is. Iedereen die iets wil zien, kan ergens terecht. Ik vind niet dat elke instelling elk publiek moet bereiken. Het Concertgebouworkest heeft een notoir ouder publiek. Daar is niets fout mee. Want er zal altijd een ouder publiek zijn. Mensen zeggen: dat sterft uit. Neen, want mensen gaan op hun zestigste niet per definitie nog naar popconcerten. Wie vandaag in Brussel naar het Kaaitheater gaat, die gaat over twintig jaar misschien liever naar de Muntchouwburg.

Dat wil niet zeggen dat we bij Toneelgroep Amsterdam niet met diversiteit bezig zijn. Onze afdeling educatie staat in heel nauw contact met de scholen – en ik heb het over zogenaamd gemengde scholen –, die brengen we naar hier. Het is belangrijk dat die jongeren over de drempel komen: ze maken hier voorstellingen en daarna proberen we ze ook als publiek vast te houden. We hebben ook een hele werking met amateurgezelschappen.



Zomertrilogie, Toneelgroep Amsterdam, 2009-10 © Jan Versweyveld

Daarnaast zijn er onze alliantiepartners, zoals Adelheid Roosen. Zij heeft al die *knowhow* op vlak van interculturaliteit. Wij organiseren dat helemaal mee achter de schermen. Niet uit opportunisme, maar omdat ik het belangrijk vind. Opportunisme is in de kunst geen lang leven beschoren.

Aan de overkant van de straat heb je hier sinds 2010 het nieuwe DeLaMar theater. Ze doen er ook aan repertoiretoeneel. Tjitske Reidinga speelt er nu *De ideale man* van Oscar Wilde. Volgens de Volkskrant van vandaag is het een

ongevaarlijk blijspel maar wel met een fris concept en een ideale hoofdrol. Is dat voor jullie een bedreiging?

Ik was de eerste om Joop Van den Ende te steunen toen hij hier een nieuw theater wou bouwen. Waarom? Omdat ik dan mijn ding kan doen, en hij het zijne. We staan niet tegenover maar naast elkaar. Pas toch op, zeiden ze toen we met de Rabozaal kwamen, want het bestaande publiek gaat zich verspreiden. Neen, zei ik. Wij hebben nu binnen een straal van vijftig meter de grote zaal en de Rabozaal binnen de Stadsschouwburg, het nieuwe DeLaMar met twee zalen, en Bellevue, dat er al was. Het

is dus het West End van Amsterdam. Mensen gaan naar DeLaMar, ze zien van ons een affiche hangen en denken: o, hier gebeurt ook wat.

Krijgen jullie dan publiek van DeLaMar over de vloer?

In elk geval hebben we sinds de komst van DeLaMar bij ons geen terugloop gehad. Integendeel: meer bezoekers dan voorheen.

Stel nu dat ze er in het vrije circuit in slagen om repertoirevoorstellingen te brengen die niet alleen veel publiek trekken maar ook nog eens artistiek zeer



hoogstaand zijn. Kom jij dan niet in de problemen met je gesubsidieerde toneel?

Als dat zo zou zijn, dan zou het inderdaad een probleem kunnen zijn. Maar het is niet zo. Goed, Tsjechov is traditioneel iets dat wordt gedaan door het gesubsidieerde toneel. Nu kun je dat gaan zien bij een vrije producent in een regie van iemand die uit het gesubsidieerde toneel komt, Gerardjan Rijnders. Met Pierre Bokma in de hoofdrol. Uitstekend. Maar kijk eens naar de rest van de cast!

Een tijd geleden vielen de première van onze *Kinderen van de zon* en van één van die Tsjechovs samen. Bij zo'n première overlapt

een deel van het publiek. Die komen dan later bij ons en ze zeggen: nu weten we weer héél goed waarom er gesubsidieerd toneel moet zijn. Waarom? Omdat er bij ons tot in de kleinste rol is nagedacht over de cast en we het ook kunnen waarmaken. Je kunt dit soort stukken niet laten steunen op één of twee sterren.

Daarnaast moet het in de vrije sector ook allemaal voor minimale kosten, want het moet commercieel winst maken. Bij *De kersentuin*, *De Meeuw* en *Oom Wanja* zag je drie keer hetzelfde decor. Alsof elk stuk hetzelfde is. Dus ik beweer dat om dit soort voorstellingen kwalitatief op hoog niveau te brengen je een structuur nodig hebt die

alleen een groot repertoiregezelschap kan bieden.

Het omgekeerde is ook waar. Ik vind dat te veel grote gezelschappen aan repertoire doen waar de vrije producenten ideaal voor zijn. Goed, Noël Coward kun je heel extreem doen. Maar als je hem heel 'gewoon' doet, moet dat dan door een gesubsidieerd theater? Laat dat toch aan de vrije producenten over. Het gesubsidieerde en het commerciële theater gedeien het beste naast mekaar, als ze elk doen waar ze goed in zijn.

Aan de andere kant van het plein heb je sinds kort de Apple Store. Ze zullen wel niet voor niets hier op het Leidseplein

zijn neergestreken. Want daarmee claimen ze toch een symbolische plek. Het is alsof ze zeggen: niet het theater, maar wij zijn het raam waardoorheen je naar de wereld kijkt.

Natuurlijk hebben ze die locatie bewust gekozen. Maar een uitgestoken vinger naar het toneel is het volgens mij toch niet. Ze zullen wel een gebouw hebben gezocht dat als een *window on the world* kan doorgaan. Het is een heel toegankelijk, open gebouw, en er is hier veel passage. Maar ik zie dat niet als een bedreiging. De betrachting van Steve Jobs was naast geld verdienen ook iets moois maken. Hij ging daarvoor echt tot het gaatje. Ik herken dat wel.

Ik heb er geen probleem mee dat je dit soort vragen stelt. Maar ik vind altijd dat je van je eigen kracht moet uitgaan, niet van de bedreiging van iemand anders. We moeten vooral doen waar we denken dat we goed in zijn, en dan zien we wel verder.

LINCOLN CENTER

Onlangs is in Vlaanderen bij de vrt Claude Blondeel met pensioen gegaan. In interviews herinnerde hij ons er aan dat je vroeger stukken van Shakespeare en opera-opvoeringen integraal op tv kon zien.

Ja, ik weet dat nog goed. Op die manier heb ik trouwens *La Clemenza di Tito* leren kennen.

De vanzelfsprekendheid waarmee kunst een plaats kreeg op televisie is weg. Je moet ook steeds vaker uitleggen waar je mee bezig bent. Zo van: kunst, moet dat nu?

Twintig jaar geleden zaten we in een fase waarin we van een tijdperk afscheid hadden genomen. Alles wat wij deden, was nieuw. Alles was mogelijk. De televisie ging daar in de jaren tachtig heel erg in mee. Als jonge theatermaker kon ik er gaan vertellen waar ik mee bezig was. Dat is nu voorbij. Ik sta dan wel aan het hoofd van het grootste Nederlandse gezelschap maar in die talkshows van vandaag geraak ik niet binnen.

Dat soort dingen keren is heel moeilijk. Een tijd geleden zijn er drie stukken van ons op de televisie uitgezonden. Het was heel goed gedaan: de opnames gebeurden met zeven camera's. We hebben de stukken speciaal daarvoor een beetje ingekort. Maar het werd uitgezonden om half twaalf's nachts. En dan



Karina Smulders in *Na de repetitie/Persona*, Toneelgroep Amsterdam, 2012-13 © Ian Versweyveld

zeggen ze: er kijken te weinig mensen naar. Ja, wat wil je.

Maar we moeten onszelf ook niet de hele tijd kastijden. Het is niet dat er geen interesse is. Het publiek is *niet* weg. De kranten staan er vol van dat de bezoekerscijfers in het theater teruglopen, wel: dat is in elk geval *niet* bij ons. Het probleem daarbij is: goed nieuws is niet interessant. Als bij ons één acteur weggaat, dan staat het in de krant. Maar als er drie bij komen, dan moeten we nabellen om het er in te krijgen.

In zijn nieuwe boek *If Mayors Ruled the World* zegt Benjamin Barber dat steden de wereld zouden moeten besturen. De facto, zo zegt hij, doen ze dat nu al. Welke rol is daarin weggelegd voor het theater?

(*glundert*) Ik kom in het boek voor, heeft hij mij verteld. Kunst speelt in een stad een essentiële rol omdat het voor creatie zorgt. Creatie brengt inspiratie en brengt daardoor

leven in een stad. Barber heeft mij genoemd als een kunstenaar die linken kan leggen tussen steden. Ik heb daarvoor natuurlijk diep gebogen. Mijzelf wil ik het niet toedichten maar *hij* heeft wel onze werking als voorbeeld gegeven.

Je kent New York goed, je hebt in het Lincoln Center gespeeld. Lou Reed zingt op zijn plaat *New York uit 1989*: 'Outside it's a bright night, there's an opera at Lincoln Center/ Movie stars arrive by limousine/ The klieg lights shoot up over the skyline of Manhattan/ But the lights are out on the mean streets'. – Lincoln Center wordt opgevoerd als het centrum van de kunst, daar brandt het licht. In de 'mean streets' zitten de mensen in het donker.

Ja. Lou Reed zit ondertussen zelf in die limousine. Maar over die 'mean streets' heeft hij wel al zijn fantastische platen gemaakt. Die gaan dáár over. De *downtown artists* zitten daar, het bruijt er van de creativiteit. Ik vind

die 'mean streets' vaak veel interessanter dan the 'main street'.

Jij hebt het nu over de East Village of over Williamsburg, waar de culturo's op een hoopje zitten. Ik geloof niet dat hij dat bedoelt. Hij bedoelt de arme wijken.

Ik weet het wel, het gaat over die verschrikkelijke splitsing in de maatschappij. Het licht brandt voor de mensen die het zich kunnen permitteren om naar het Lincoln te gaan.

Het is iets waar ik zeker over nadenk. Ik reken ook uit wat het voor mensen kost om met twee naar het theater te gaan. Je betaalt een kinderoppas, komt met de auto, drinkt een glas. Ik ben me daar heel goed van bewust. Daarom probeer ik er ook voor te zorgen dat er altijd ook *echt* goedkope kaarten zijn. Met een *last minute ticket* kun je er altijd wel in. Studenten betalen 10 euro en ben je lid van de Voedselbank, mag je gratis naar de voorstelling.

Daarnaast werken we met gedifferentieerde prijzen. Voor een bewezen succes betaal

je meer want je weet dat het beproeven is. Vanaf dat de voorstelling voor zeventig procent vol zit, worden de prijzen duurder, net zoals in een vliegtuig. Want ik weet dat als ik zeventig procent verkoop, dat het dan gaat vollopen. Dan willen de mensen het zien.

In New York ben ik toch eens flink geschrokken. In de Theatre Workshop waar ik werk kunnen zo'n 250 mensen binnen. Je betaalt daar zeventig dollar als je naar een voorstelling van mij komt kijken. Zeventig *fucking* dollars! Behalve op zondag: als de acteurs na acht voorstellingen die week te hebben gespeeld bijna op de grond liggen, dan mogen de studenten komen kijken voor twintig dollar.

In Vlaanderen vind ik de prijzen persoonlijk erg laag. Lage prijzen betekent ook niet dat er daardoor een ander publiek komt kijken. Kaartjes voor rockfestivals en musicals zijn perperduur en toch loopt het storm. Als ik een prijs verhoog, dan rinkelt de kassa nog altijd. Protesteert er iemand? Nooit! Voor de mensen die naar onze voorstellingen komen zijn de prijzen – als je tenminste binnen bepaalde limieten blijft, er is natuurlijk wel een grens, én je prijzen differentieert – niet het scheidende principe.

De jongste jaren is ecologie in het theater een issue geworden. Hoe reisbaar is toneel nog, gegeven de ecologische voetafdruk? Moet theater niet lokaler worden? Moeten we in plaats van te reizen niet eerder hier voor eigen publiek spelen?

Dat gebeurt al. Thomas Ostermeier is uit Berlijn gekomen om hier bij ons een productie te maken. Maar je kunt onmogelijk *niet* meer reizen. Het zou immers betekenen dat we in Amsterdam niets meer te zien krijgen van Alain Platel, om maar een voorbeeld te geven. Het kan toch niet dat zijn werk enkel nog in Gent te zien zou zijn, waar hij zijn voorstellingen maakt. Dan zouden we overigens met z'n allen naar Gent moeten reizen.

Trouwens, Ostermeier mag hier dan wel werken, hij vliegt elke week over en weer naar Berlijn want hij moet ook nog zijn theater blijven leiden. De mens is per definitie een nomade. Zolang als we bestaan, hebben we andere gebieden opgezocht en daar ontdekkingen gedaan. Dat kun je niet aan banden leggen.

Ja, maar wil dat zeggen dat je met een gezelschap uit Amsterdam in Sydney

moet gaan spelen? Op die manier wordt de aarde wel langzaam leeggeplunderd. Er is hier in Amsterdam al zoveel. Moet Platel – om maar een voorbeeld te geven – daar dan echt nog bij?

Je stelt het nu wel erg extreem. Ik ben er diep van overtuigd dat de meest universele kunst de meest provinciale kunst is. Hoewel ik zelf al een beetje ontheemd ben, want ik werk niet in België, wat toch mijn eigen land is. Hoe ver kun je daarin gaan? Ik kom uit een klein dorp. Wil dat zeggen dat ik daar had moeten blijven? Dat kan toch niet de bedoeling zijn. Ik werk in de wereld, zo zie ik dat echt.

OPTIMISME

Hoeveel is Toneelgroep Amsterdam gekort bij de recente subsidieverminderingen door de overheid? Kun je de werking die je had daarmee aanhouden?

Wij zijn twaalf procent gekort. Dat is niet niks. Het verhaal is bekend. Op een bepaald moment was duidelijk dat het onvermijdelijk werd. Ik had hard kunnen gaan zeuren en klagen, maar dat lost niets op. Ik heb toen gezegd: twaalf procent is 650.000 euro, dit is een realiteit. Wat gaan we er aan doen?

Eén. We zijn actief op zoek gegaan naar interesse vanuit de zakenwereld. We hebben twee sponsors gevonden, Accenture en Rabobank. Daarnaast hebben we een meceneaat opgezet: een vijftigtal individuele personen geeft per jaar een bijdrage, en dit gedurende vijf jaar. *Lange dagreis naar de nacht* wordt ook nog voor een bepaald bedrag gecoproduceerd door één enkel individu. Op een jaar tijd hebben we voor de komende vier jaar telkens al 350.000 euro binnengehaald.

Twee. We zijn naar onze internationale partners gegaan. Gezegd: er wordt hier *gecut*. Wij willen graag dat we ons kwaliteitsniveau kunnen handhaven. Jullie willen dat zelf ook want wij spelen bij jullie op het hoogste *level*. Ons volgende grote Shakespeare-project wordt gecoproduceerd door Barbican in Londen en door het Théâtre de Chaillot in Parijs. Als je een goed verhaal hebt dat aansluit bij hun werking, dan hebben organisaties dus wel degelijk iets extra voor je over.

Aan coproducties haalden we al 120.000 euro binnen, ook voor vier jaar. Het betekent dat ik in mijn organisatie niemand heb moeten ontslaan. Ik heb wel het aantal producties over diezelfde periode van vier jaar moeten

reduceren: twee gewone, twee TA-2 producties, en we doen ook één megaproductie minder, dus we maken er één in plaats van twee. En ik maak zelf één stuk dat qua transport in één trailer gaat – anders zijn het er altijd twee –, hetgeen doortikt op de hele productie.

Ik heb dus moeten afslanken maar ik heb er tegelijk voor gezorgd dat ik de omstandigheden heb gecreëerd waarbij ik niet op kwaliteit moet inboeten.

Ik sta er altijd van te kijken welk optimisme spreekt uit wat je zegt en doet.

Dat is hoe ik ben. Het is een levensinstelling. Anders moet ik toch gewoon doodgaan? Wat heb ik te klagen? Kijk, deze morgen ben ik opgestaan en heb met Benjamin Barber een leuk gesprek gehad in de zon. Daarna had ik een vergadering over sponsoring. Met de acteurs heb ik even over de première van *De Meeuw* gesproken. Dan was er repetitie voor de *Lange dagreis naar de nacht*. Iemand uit Londen die een boek maakt over theater kwam me interviewen. En nu zit jij hier om uren met mij te praten over dertig jaar theater maken. Onze problemen zijn luxeproblemen.

Op dat vlak ben ik een beetje Amerikaans. Ik zie altijd en overal mogelijkheden. Door het gesprek met Barber deze morgen kwam ik tot een inzicht dat misschien ooit nog eens ergens toe leidt. Ja, soms grom en knor ik. Maar dat is niet fundamenteel een probleem. Ik ben een zondagskind. Ik zit hier nu twaalf jaar maar het voelt niet als twaalf jaar. Ik ben er nog lang niet op uitgekeken. Iedereen kent Toneelgroep Amsterdam en wil hier graag komen werken. Ik geniet ervan dat Ostermeier met mijn acteurs een stuk maakt. Dat is toch fenomenaal? Ik kan dingen mogelijk maken die anders niet mogelijk zijn. Dit is niet mijn job, het is mijn leven. ☺

(*) *De Machiavelli-lezing van Ivo van Hove 'De kunst is een ontembaar wild dier. Over de betekenis van kunst voor onze samenleving' (2008) kan worden gelezen op www.stichtingmachiavelli.nl.*

Lange dagreis naar de nacht is tot 13 december in Nederland en Vlaanderen (deSingel, Antwerpen) te zien. De volgende nieuwe productie van Ivo van Hove bij Toneelgroep Amsterdam is The Fountainhead; première 15 juni. Bij De Munt regisseert Van Hove dit seizoen La Clemenza di Tito; première 10 oktober.

www.tga.nl
www.demunt.be