

Ivo van Hove: 'Ik vind dat ik nog steeds subversief theater maak'

Na een indrukwekkende carrière werd Ivo van Hove (1958) in 2001 benoemd tot leider van Toneelgroep Amsterdam. Het kostte hem moeite zijn gezag in Amsterdam te vestigen, maar na een uitbarsting in 2004 slaagde Van Hove er uiteindelijk in het vertrouwen van zijn gezelschap te winnen. Bij het begin van het seizoen 2005-2006 heeft Van Hove een indrukwekkend ensemble om zich heen verzameld en zijn de verwachtingen opnieuw hooggespannen. Pieter Bots sprak de Vlaamse regisseur nu eens niet over de turbulente jaren die achter hem liggen, maar over zijn werk als theatermaker.

Je laatste regie *Het temmen van de feeks* wijkt in een opzicht af van bijna al je eerdere producties. Je maakt een maatschappelijk statement door fel uit te halen naar de Nederlandse feestcultuur. De inwoners van Padua zijn een stel lallende corpballen geworden die eruitzien als voetbalsupporters of koninginnedagvierders. Kijkt Ivo van Hove zo tegen Nederland aan?

'Elk land heeft natuurlijk nationalistische volksfeesten maar het Nederlandse Oranjegevoel is erg extreem. Ik zie dat met verbazing aan. Ik heb die feestcultuur in de voorstelling verwerkt omdat ik bang ben dat het platte vermaak en de entertainmentcultuur ten koste gaan van de waardering voor de hogere cultuur. De balans mag niet doorslaan en daar lijkt het soms wel op. Woorden als smaak, elite en intellectueel lijken tegenwoordig al bij voorbaat verdacht. Het is erg dat die mentaliteit ook de beleidsvorming beïnvloedt. Het is bijvoorbeeld een schande dat het Oerol festival wordt uitgespeeld tegen het Holland Festival. Natuurlijk, Oerol is een fantastisch familiegebeuren, maar als dat een vooruitstrevend festival met internationale experimentele allure wordt genoemd, dan gaat mij dat echt te ver.'

En de hossende corpbstudenten in *De feeks* zijn de exponent van het gebrek aan respect voor de hogere cultuur?

'Laat ik er geen doekjes om winden: ik moest mijn gal spuwen. We moeten echt oppassen dat het niet de verkeerde kant opgaat met de Nederlandse cultuur. En in *De feeks* komt heel duidelijk aan bod hoe de hogere intellectuele deugden worden verdrongen door de *fun*. Kijk maar naar de eerste scène. Terwijl Lucentio een ode brengt aan de intellectuele geneugten van Padua, stelt zijn knecht Tranio meteen voor een pintje te gaan drinken. En de muzieklessen aan Bianca worden alleen maar gebruikt om haar in bed te krijgen.'

Was die zorg om de Nederlandse cultuur ook de reden om *Het temmen van de feeks* op te voeren?

'Nee, toen ik het een paar jaar geleden in het vliegtuig las, werd ik vooral getroffen door het vierde bedrijf. Het gaat mij vooral om de scènes nadat Petruccio Katharina heeft weggehaald uit de stad. In zijn huis voltrekt zich dan een soort liefdesfoltering. Dat vond ik zo mooi in zijn extremiteit en verontrusting. Peter Verhelst is er niets bij! In die scènes blijkt hoe zij steeds meer naar elkaar toe groeien, terwijl de buitenwereld steeds minder van hen begrijpt. Dat is mijn thema, en daarom wilde ik het stuk regisseren.

'Toneelstukken als *Het temmen van de feeks*, en ook *Hedda Gabler* dat ik vorig jaar in New York heb geregisseerd, hebben een mythische status. Zonder dat je ze hebt gelezen, denk je precies te weten waar ze over gaan. Maar toen ik deze stukken zelf ging lezen, zag ik er dingen in die ik nooit eerder in een encenering ervan heb gezien. Dat maakt het voor mij de moeite waard zo'n stuk op te voeren. Als ik een stuk lees en alleen maar word bevestigd in wat ik al eerder heb gezien, dan vind ik het niet interessant het op te voeren. Ik heb bijvoorbeeld een heel andere visie op Wotan uit de *Ring des Nibelungen* dan gebruikelijk is. Ik zie hem niet als een starre machtpoliticus. Wotan is voor mij een zoekende man. Een twijfelaar die zijn fouten toegeeft, en daarom raad vraagt aan anderen. Vervolgens ga ik de tekst uitvoerig uitspitten om er een perfect kloppende analyse van te maken die mijn interpretatie ondersteunt.'

Hoe analyseer je dan zo'n stuk?

'Ik werk dan heel consciëntieus. De dramaturgische voorbereiding vindt meestal een klein jaar voor de première plaats. Mijn dramaturg en ik houden in een stuk of twintig twee uur durende sessies elk zinnetje tegen het licht en gaan op zoek naar de precieze betekenis ervan. Ik eis daarbij heel veel van mijn dramaturg. Ik neem absoluut geen genoegen met iemand die wat achtergrondinformatie aandraagt en het programmaboekje schrijft. Ik verlang van een dramaturg dat hij echt nadenkt over de tekst. De onderste steen moet boven. Dat is een heel intens proces, en ik heb dan ook wel eens een boek naar mijn hoofd gekregen. 'Er zijn stukken die we in de analyse werkelijk hebben opengebrouwen. *Het temmen van de feeks* is daar een goed voorbeeld van. Bij dat stuk kwam dramaturg Alexander Schreuder met een boek van Bakhtin over Rabelais aanzetten, dat heel bruikbaar was voor onze analyse. Daarin wordt een interessante interpretatie van het carnaval gegeven. We konden de rolverwisseling tussen meester en knecht in dat perspectief plaatsen, en zo kwam vervolgens ook het Oranjegevoel in de voorstelling terecht.'

Is zo'n doorwrochte analyse van een stuk essentieel?

'Bij veel stukken wel. Ik kan me niet voorstellen dat je *Caligula* van Albert Camus, *India Song* van Marguerite Duras of *Splendid's* van Jean Genet betekenisvol kunt opvoeren zonder er een langdurige analyse op los te laten. Bij *Splendid's* heb ik bijvoorbeeld dankzij dramaturg Bart Van Den Eynde de hele structuur onder het stuk kunnen blootleggen. Achter de ogenschijnlijke chaos zit namelijk een heel rigide maatschappelijke orde verborgen, die verwant is aan de middeleeuwse hiërarchie van horigen en lijfeigenen. Toen we die structuur hadden ontdekt, kon ik de voorstelling haast mathematisch regisseren. De voorstelling (uit 1994, PB) oogde heel chaotisch, maar was nauwgezet choreografeerd. Hoe groot de gevoelens ook zijn die in mijn voorstelling worden verwoord, ze zijn toch heel rationeel opgebouwd; ik wil precies weten hoe het stuk in elkaar zit. Ik beleef heel veel genoegen aan het verregaand analyseren van zulke stukken. *Rouw siert Elektra* is er ook een goed voorbeeld van. Maar sommige voorstellingen komen anders tot stand. *Scènes uit een huwelijk* en *De kruistochten* noem ik mijn intuïtieve voorstellingen. De analyse van het stuk is daar minder van belang, en de voorstelling is dan meer het resultaat van een chemie tussen de tekst, de acteurs en de regie. Voorafgaand aan die voorstellingen analyseren we vooral de personages. Het is mij vrij duidelijk waar die stukken over gaan, en ik wil dan al repeterend op ontdekkingstocht.'

Komt in deze dramaturgische voorbereiding ook de vormgeving tot stand?

'Nee. De vormgeving komt tot stand tijdens mijn gesprekken met Jan Versweyveld. Dramaturgie en vormgeving zijn twee trajecten die parallel aan elkaar lopen, en ik ben de spin in het web.'

Is hij ook betrokken bij de keuze van het stuk?

'Bijna nooit. Jan zegt altijd: als jij het wilt, dan doen we het. Dat is echte liefde.'

Jullie leven ook samen. Voeren jullie continu gesprekken over de vormgeving?

'Nee, we hebben het heus niet dag en nacht over het theater. We plannen die gesprekken in. Vanmiddag om vijf uur heb ik bijvoorbeeld een afspraak met hem over de vormgeving van *Opening night*, de productie die *Husbands* vervangt. (Voor *Husbands*, net als *Opening nights* naar een filmscript van John Cassavetes, geeft de weduwe van de schrijver de rechten niet vrij, red.) Maar we werken ook vaak aan de vormgeving als we op vakantie zijn. Dan kunnen we supergeconcentreerd werken zonder dat we worden afgeleid. Het zijn intensieve gesprekken, erg vruchtbaar.'

Kun je je voorstellen dat je voorstellingen maakt met een andere vormgever dan Jan?

'Eigenlijk niet. Hij heeft de vormgeving van al mijn voorstellingen gedaan. Behalve op de toneelschool, toen ontwierp ik zelf. Er zijn veel vormgevers die ik bewonder – Karl-Ernst Hermann bijvoorbeeld, of die van de Woostergroup – maar ik zou het niet zonder hem kunnen. Wij zijn echt samen verantwoordelijk voor de vormgeving. Het is een kindje van ons samen. We zouden ook kunnen schrijven dat het een voorstelling van Ivo van Hove en Jan Versweyveld is. Zo voel ik dat. Jan zit ook vaak in het repetitielokaal te werken als ik daar bezig ben. Dat vind ik heerlijk, omdat voor mij een repetitielokaal een leefruimte is, waar bij wijze van spreken acteurs ook hun kinderen mee naartoe kunnen nemen. Hij gaat zijn eigen gang, maar na afloop kan hij ook commentaar geven.'

Is jullie aandeel in het concept van de vormgeving dan ook gelijkwaardig?

'Dat verschilt per productie en het proces voltrekt zich in een dialoog. Bij *Koppen* stelde hij bijvoorbeeld voor om in de zaal allerlei verschillende meubelstukken neer te zetten, en ik bedacht toen dat het publiek op bedden moest liggen.'

Hoe begint na die intensieve voorbereiding de repetitieperiode?

'Vroeger waren we de eerste twee weken kwijt aan het bespreken van het stuk. Dan gaf ik het woord aan de dramaturg, die de tekst pagina voor pagina doornam. Af en toe intervenieerde ik en lichtte ik nog het een en ander toe. Tegenwoordig is die eerste fase veel korter geworden. We beginnen nu eerder met op de vloer repeteren. Bij *De kruistochten* hebben we het stuk één keer gelezen, hard gelachen en de dag erna zijn we begonnen met spelen.'

Hoe is die omslag gekomen?

'Vooral door mijn werk in New York. Daar heb je een repetitieperiode van vier weken, dus dan moet je je tijd heel goed besteden. Hier in Amsterdam geloof ik ook niet dat die twee weken extra zoveel meer opleveren. Misschien is dat het verschil in hectiek tussen New York en Amsterdam enerzijds en Eindhoven anderzijds, waar ik vroeger werkte.'

Hoe verhoudt het repeteren zich tot de voorbereidingstijd?

'Tijdens de repetities krijgt je intellectuele arbeid dankzij de acteurs lichaam en stem. Ik ga op zoek naar een extreme vorm, waarbij ik voor de acteurs de lat steeds hoger leg. Je zou kunnen zeggen dat ik mezelf in moeilijkheden regisseer. Ik daag de acteurs uit tot het uiterste te gaan, dan dient zich vaak vanzelf een oplossing aan.'

Is de plesscène in *De feeks* daar een voorbeeld van?

'Inderdaad. Halina Reijn, Hans Kesting en ik hebben op zeker moment een hele week de tijd genomen om al hun scènes samen te repeteren. Hun confrontaties werden heftiger en heftiger, en toen vroegen we ons af hoe het nóg verder kon gaan. Toen stelde Jan, die in een hoekje zat te werken, voor dat Halina het in haar broek moest doen. Dat was een perfecte illustratie van haar overgave, een totale ontlading. Dus Halina ging staand op tafel plassen. En vervolgens bedacht Hans dat hij die plas dan maar moest opdrienen. Zulke geniale ideeën komen als je naar een punt toewerkt dat van zo'n extremiteit en poëtische kracht is. Je verzint het niet op voorhand, het is het resultaat van een heel repetitieproces.'

Ontstaan veel scènes al improviserend?

'Praktisch alle eindes van mijn voorstellingen. Dat heeft te maken met mijn manier van regisseren: ik ken alle vragen die een tekst heeft, maar weet nog niet wat de antwoorden erop zijn. Ook op zulke momenten regisseer ik mezelf in moeilijkheden, omdat ik nog niet weet hoe het zal eindigen. We beginnen gewoon maar met proberen. Ik ga meestal bij de acteurs op het toneel staan en verplaats me geheel in de toestand waarin de personages dan verkeren. Vaak ontstaan er dan een aantal eindes achter elkaar, omdat ik al tien pagina's voor het einde naar een slot toewerk.'

Het einde van *De dame met de camelia's* is daar een prachtig voorbeeld van. Dan staat Marguérite Gautier zelfs na haar dood nog op voor een tweede slotscène.

'Dat is inderdaad een vijfstappeneinde. Dan ben ik geloof ik op mijn best. Dat uitstellen van het einde heeft denk ik te maken met mijn angst voor de dood. Ik regisseer de dood zoals ik wil dat zij eruit ziet. De dood is in mijn voorstelling altijd een vriendelijk gebaar. Ook in minder geslaagde voorstellingen, zoals bijvoorbeeld *Hamlet*. Daar draaien alle doden zich aan het einde om, alsof ze in hun slaap op hun zij gaan liggen. Die angst voor de dood zit er van jongs af aan in: op mijn zeventiende jaar overleed mijn beste vriend en dat heeft mij erg aangegrepen. En in de jaren tachtig, aan het begin van het Aidstijdperk, werd ik natuurlijk ook veel met de dood geconfronteerd. Momenteel is mijn vader heel erg ziek, en als ik hem zie liggen, dan zie ik mezelf. Die angst voor de dood is heel erg aanwezig in mij. Daarom zoveel eindes: het leven moet doorgaan. Het is de hoop dat de dood niet meer dan een droom is.'

Tijdens zulke scènes sta je op de vloer. Zit je de rest van de tijd meestal in de zaal?

'Ik zit in het repetitielokaal naast de tafel. Ik heb de behoefte om snel te kunnen opstaan en dicht bij een acteur te kunnen zijn, hem van nabij te kunnen spreken.'

Speel je vaak scènes voor?

'Niet vaak. Tijdens de repetities van *De feeks* vroeg Hans Kesting of ik een scène wilde spelen. Ik zocht een soort kloosterachtige verstilling in het vierde bedrijf, die hij aanvankelijk niet begreep. Op zijn verzoek speelde ik de scène toen voor. Ik wist toen van Hans dat hij dat duwtje in de rug nodig had. Maar er zijn zeer veel acteurs voor wie ik nooit een scène zal voorspelen. Ik heb niet een bepaalde repetitiemethode. Iedere acteur heeft een andere aanpak nodig, en het is de kunst van het regisseren hoe je een acteur kunt stimuleren. Sommige acteurs shockeer ik, bij anderen zeg ik heel direct als ze iets goed of fout doen, weer anderen benader ik veel omzichtiger.'

Speel je ook teksten voor?

'Nee, altijd alleen maar parafrazerend. Het gaat mij om de energie, om het begrip van een situatie, niet om de precieze intonatie. In New York parafraseer ik vaak in het Nederlands. De precieze tekst is bij voorspelen niet van belang.

Als een van de eerste regisseurs heb je midden jaren tachtig de grote zaal herontdekt. Waarom besloot je na de locatie- en kleinezaalvoorstellingen die je met Akt en Akt/Vertikaal heb gemaakt, in de schouwburgzaal te gaan spelen?

'Dat was voor mij een logische stap. Patrice Chéreau is mijn grote idool, en zijn ensceneringen in de grote zaal hebben diepe indruk op mij gemaakt. Hoe hij mise-en-scènes bedenkt! Ik zal bijvoorbeeld nooit de opkomst van Laertes in zijn *Hamlet* vergeten. Ik bewonderde zijn grotezaalvoorstellingen, en zulk werk wilde ik ook maken. Dat gold evenzeer voor de regies van Peter Stein, zoals zijn *Oresteia*, die ik destijds op televisie zag.'

Over welke kwaliteiten moet je beschikken om de grote zaal te bespelen?

'Dat is niet één kwaliteit. Alle aspecten van toneelmaken komen samen als je in de grote zaal regisseert. Mise-en-scène, tempo, muzikaliteit, vormgeving: je moet over alles hebben nagedacht. Nu ik ook opera regisseer merk ik dat nog sterker, omdat de repetitietijd zo kort is. Zo moest ik voor *Iolanta* voor het eerst een koor regisseren. Toen heb ik me met Jan een week opgesloten, en nauwkeurig alle koorbewegingen uitgetekend. Dat hebben we vervolgens met figuranten uitgeprobeerd, zodat we daar geen kostbare tijd van koorleden aan hoefden te besteden.

'Maar acteurs moeten naast hun talent ook het vak goed beheersen om de grote zaal te kunnen bespelen. Ze moeten hoorbaar en zichtbaar zijn. Mijn grote geluk is geweest dat ik een generatie van superacteurs om mij heen had toen ik de grote zaal in ging. Chris Nietvelt, Warre Borgmans, Bart Slegers, Johan van Assche en anderen: we maakten gezamenlijk die stap, en ook dezelfde fouten. En daar leerden we dan weer van.'

Wanneer heb je voor het eerst kennisgemaakt met de grote zaal?

'Dat was al voordat ik met *Macbeth* mijn eerste schouwburgproductie maakte. De jaren daarvoor, rond 1985, gaf ik les aan het Conservatorium in Antwerpen en had daarvoor de Rode Zaal van de Singel tot mijn beschikking. Ik merkte daar dat ik mij erin thuis voelde.'

Om de grote zaal speelbaar te maken, hebben Jan en jij in de loop der jaren heel veel ingrepen verricht. Bijvoorbeeld vooraan op het voortoneel spelen.

'Het is de grote verdienste van Jan dat hij door de manteau, de traditionele toneellijst, is heengebroken. In *Rijkemanshuis* en ook in een recente voorstelling als *Rouw siert Elektra* staan de acteurs nog voor de manteau te spelen. Met zo'n ingreep hebben we bewezen dat de schouwburgzaal, in tegenstelling tot wat bijvoorbeeld Gerardjan Rijnders beweert, niet alleen geschikt is voor retorische negentiende-eeuwse ensceneringen. Jan en ik maakten in onze begintijd vooral performance-achtige voorstellingen op locatie. Vanuit die visie ontwerpen we nu ook de vormgeving van de grotezaalvoorstellingen. Je hoeft de schouwburg niet af te breken als je hedendaags theater wilt maken, je kunt ermee volstaan haar als een locatie te beschouwen.'

Jullie kiezen soms ook voor een heel besloten vormgeving, waar het publiek dicht op de acteurs zit, zoals in *Scènes uit een huwelijk*.

'Bij die productie was het kernwoord intimiteit. Het zou volgens mij niet interessant worden dat stuk in een grote zaal te ensceneren. Nu zaten de toeschouwers tijdens de eerste drie scènes

heel dicht op de acteurs, zodat je als het ware bij hen thuis op bezoek kwam. In zo'n omgeving is mise-en-scène nauwelijks van belang; het maakt dan niet zo veel uit waar Roeland Fernhout in de ruimte staat. Ik ben dol op mise-en-scène, maar ik vind het helemaal niet erg om me er af en toe minder om te bekommeren.'

Zelf maken jullie een onderscheid tussen architectuurvoorstellingen en installatievoorstellingen. Kun je dat onderscheid uitleggen?

'De installatievoorstellingen hebben een performance-achtig karakter: in een open ruimte is er een grote vrijheid in opkomsten. *Gered, Koppen, Caligula* en *Kruistochten* zijn voorbeelden van installatievoorstellingen, daar maken de voorwerpen deel uit van de installatie. In *De kruistochten* bijvoorbeeld blijft alle troep van de maaltijden op de grond liggen, en die troep neemt alsmaar toe totdat het een soort vuilnisbelt is.

'De architectuurvoorstellingen spelen zich af in een veel geslotener en definieerbare ruimte. Die ruimte krijgt dan zelf betekenis en de voorwerpen worden een fetisj. Ze krijgen een specifieke betekenis. In ons werk keren vaak dezelfde voorwerpen terug, zoals een bed of een tafel. Het zijn dagelijkse voorwerpen, maar ze spelen steeds andere rollen in de voorstellingen.

'We laten zulke voorwerpen ook terugkeren omdat Jan en ik welbewust aan een oeuvre werken. Het is een oeuvre dat zich steeds verder ontwikkelt. Dat benadrukken we door bepaalde objecten opnieuw te gebruiken.

Typische architectuurvoorstellingen zijn *Rouw siert Elektra*, *Het temmen van de feeks* en *De onbeminden*. Die laatste voorstelling is het ultieme voorbeeld van een fetisjistische regie: daar werd elk object een personage, waar de acteurs ook tegen praatten.'

Wanneer maken jullie de keuze tussen een architectuur- en een installatievoorstelling?

'Soms is die keuze evident. Bij *Hedda Gabler* bijvoorbeeld was vanaf het begin duidelijk dat het drama zich in één ruimte afspeelt en het een architectuurdecor moest worden, waar de piano een fetisjachtige functie kreeg. Maar voor *Das Rheingold* hadden we aanvankelijk een mengvorm in gedachten. Pas onlangs hebben we besloten dat die opera toch een onversneden installatiedecor krijgt. Dan is het heel goed mogelijk dat *Die Walküre* vervolgens een architectuurvoorstelling wordt.'

Jullie gaan de *Ring* dus niet ensceneren met een overkoepelend vormgevingsconcept?

'Er zijn grofweg twee manieren om de *Ring* op te voeren. Je kunt de vier opera's als een eenheid zien, zoals Pierre Audi dat bijvoorbeeld zag. Maar je kunt er ook voor kiezen ze te zien als afzonderlijke opera's. In Stuttgart en Edinburgh werden de opera's zelfs door verschillende regisseurs gemaakt. Wij denken dat we die twee tradities met elkaar kunnen verenigen. We hebben een paar jaar de tijd, dus we kunnen ons die variëteit ook permitteren. Zo zal de vormgeving per deel verschillen. Maar we hebben wel een overkoepelend idee over de *Ring*.'

Wat is dat idee?

'Meestal wordt in de *Ring* teruggekeken op het verleden. Neem de mooiste enscenering die er is, die van Patrice Chéreau. Hij plaatste de cyclus in de negentiende eeuw, in het tijdperk van de Industriële Revolutie. Bovendien koos hij voor realisme: reuzen waren reuzen, dwergen waren dwergen. Wij kiezen daarentegen voor een eenentwintigste-eeuwse *Ring*, die over het heden gaat. De Rijn, de rivier die levenskracht en energie geeft, zou je dan kunnen beschouwen als de digitale snelweg. Er komt natuurlijk heel veel moord en doodslag in de *Ring* voor, wat je zou kunnen vergelijken met het terrorisme. Maar de hedendaagse terrorist houdt zich niet met een zwaard in de bossen schuil, die zit in zijn flatje achter een computer. Zo'n soort *Ring* wordt het. Bovendien moet het ook een utopische *Ring* worden, die wel eindigt met de verbranding van het Walhalla, maar daar ook een positieve interpretatie aan geeft.'

Je zei dat jullie werken aan een oeuvre. Dat geldt niet alleen voor de vormgeving maar ook voor de keuze van je stukken en de thematiek. Hoe lang van tevoren kies je de stukken die je wilt spelen?

'Dat is mijn tragedie en de nachtmerrie van mijn dramaturgen. Ik kan heel moeilijk een knoop doorhakken. Mijn lijstjes van te spelen stukken zijn heel erg kort, omdat ik niet zomaar alles wil spelen. Ik moet precies weten waarom ik een stuk uitkies, wat ik ermee wil doen. Omdat

de planning ver vooruit loopt, moet ik zeker weten dat ik het stuk over twee jaar ook nog interessant vind. En het moet in mijn oeuvre passen, in het theatrale traject dat we afleggen. Om die reden heb ik ook heel vaak aanbiedingen afgeslagen. Toen ik nog maar net bezig was, mocht ik bij het NTG in Gent Thomas Bernhard regisseren. Ik kon het werk goed gebruiken, maar ik had totaal geen affiniteit met Bernhard, dus heb ik het niet gedaan.'

Heb je wel eens een verkeerde keuze gemaakt?

'Gelukkig niet. Ik hoor van zoveel regisseurs dat ze een stuk halverwege de repetitietijd bij nader inzien toch niet zo goed vinden. Dat vind ik een schande, en dat wil ik te allen tijde voorkomen. Ik moet zeker weten dat ik met een stuk dat hele traject van dramaturgische analyse, vormgeving en repetitie wil afleggen.'

Vind je het moeilijk te erkennen dat sommige voorstellingen minder slagen?

'Ja, en ik heb tijd nodig om dat te accepteren. Johan Simons kan heel gemakkelijk drie dagen voor de première zien dat een voorstelling mislukt is. Ik vind dat onbegrijpelijk. Ik moet ook precies weten wat de oorzaak ervan is, om zo van mijn fouten te leren. Bij *Hamlet* wist ik het bijvoorbeeld pas toen ik de *Hamlet* van de Litouwse regisseur Nekrosius bezocht. Hij had heel veel geschraapt en het hele drama teruggebracht tot een verhaallijn, namelijk over de relatie tussen vader en zoon. Toen ik die voorstelling zag, realiseerde ik me dat mijn voorstelling te academisch was. Ik wilde het slimste jongetje van de klas zijn. Ik had alles uitgedokterd, ieder subplotje uitgewerkt maar uiteindelijk vertelde de voorstelling te weinig. 'Of ik zelf een voorstelling wel of niet geslaagd vind, heeft trouwens niets te maken met de ontvangst in de pers. Ik vind *Tramlijn die Verlangen heet* een van mijn belangrijkste voorstellingen, al werd die niet bijzonder positief besproken.'

Wat schortte er volgens jou aan *Drie zusters*?

'Bij die voorstelling zijn we niet uit de discussie gekomen hoe je vandaag de dag Tsjechov moet spelen. Sommige acteurs zaten nog met hun gedachten bij Sjarov, terwijl ik de personages van Tsjechov een stuk minder edel vind. Iedereen had het beste voor met de voorstelling, maar aan het einde van de repetitieperiode volhardde een aantal acteurs in hun eigen opvattingen over Tsjechov. Er is gebeurd wat er is gebeurd, en dat is waarschijnlijk de voorbode geweest van de conflicten die later in het ensemble tot uitbarsting zijn gekomen.'

Staat Tsjechov nu nog op je lijstje van te spelen stukken?

'Nee. Ik vraag me af of Tsjechov ons nog veel te zeggen heeft. Wat hij over mensen vertelt, weten we zo langzamerhand wel.'

Je hebt eens verteld dat een foto van Wolfgang Tillmans een inspiratiebron was voor de vormgeving van *De feeks*, en dat de documentaire *Capturing the Friedmans* je regie van *Rouw siert Elektra* beïnvloedde. Gebruiken jullie vaak zulke inspiratiebronnen?

'Die zijn absoluut niet noodzakelijk, maar Jan en ik hebben in ons hoofd wel een groot reservoir aan beelden waar we soms uit putten. We gaan zulke foto's, films of andere kunstwerken dan niet imiteren, maar ze helpen mee om over de regie en de vormgeving na te denken en het te conceptualiseren.'

Hebben jullie een archief met foto's, plaatjes en video's waar jullie uit putten?

'Nee, maar we hebben wel veel kunstboeken en ik bewaar ook wel eens iets. Onlangs nog een merkwaardig vormgegeven schemaatje in de krant over de competitie van het US Open. Ik knip dat uit, en denk: misschien komt het nog eens van pas.'

Ze werken heel associatief.

'Precies. Zo bedacht ik me onlangs dat de Rheintöchter een beetje lijken op de vrouwen uit de film *2046* van Wong Kar-Wai: je weet niet of het er één is, drie of misschien wel twintig. Zo incidenteel kunnen zulke gedachten zijn.'

Zijn er behalve zulke toevallige inspiratiebronnen ook kunstenaars met wie je je verwant voelt of kunstwerken die van grote invloed zijn geweest op je werk?

'Dat is een heel moeilijke vraag. Daar moet ik lang over nadenken. Er zijn zoveel namen die me nu te binnen schieten. Patrice Chéreau natuurlijk, dat is evident. En Fassbinder wellicht. Hoewel ik inmiddels erg van zijn werk verwijderd ben, staan Fassbinders films in mijn

geheugen gegrift. En wie nog meer? Ik ben een alleseter, ik laat me door zoveel dingen beïnvloeden. De New-Yorkse tentoonstelling van Bill Viola, die later ook in het Stedelijk Museum te zien was, vond ik prachtig, daar denk ik nog vaak aan terug. Doordat hij heel vertraagd bepaalde opnames afdraait laat hij een soort verborgen onderwereld zint. Een kinderfeestje wordt dan ineens monsterlijk. Ik zou ook *In the mood for love* van Wong Kar-Wai kunnen noemen: die film was voor mij een belangrijke gebeurtenis. Maar net zo goed mag eigenlijk Lars von Trier niet ontbreken. Ik weet het niet, ik zou het Jan moeten vragen.'

Je noemt meer cineasten dan theatermakers.

'Nou, ik bewonder een bepaalde kant van Luk Perceval ook heel erg. Niet zijn platte Vlaamse kant, maar meer de verstilling, en het consequent uitvoeren van een bepaald thema. Maar Alain Platel komt ook wel in onze gesprekken terug, en dan met name zijn talent om van een microkosmos een grote ogenschijnlijk chaotische macrokosmos te maken. En vergeet William Forsythe niet! Het zijn er te veel om op te noemen.'

Bij je afscheid als leider van het Holland Festival heb je gezegd dat je je internationale activiteiten wilt uitbreiden. Hoe staat het daar nu mee?

'Ik ga de komende drie jaar dus bij de Vlaamse Opera de *Ring des Nibelungen* regisseren. Verder wil de nieuwe intendant in Hamburg, Friedrich Schirmer, graag dat ik bij hem ga regisseren. Toen Schirmer nog in Stuttgart intendant was, heb ik daar *Koppen* opnieuw geënceneerd. Ik jaag niet op zulke buitenlandse regies, en ik verkoop nog altijd vaker nee dan ja.'

Zou je niet liever als freelancer willen regisseren dan je vast te verbinden aan één gezelschap, zoals nu Toneelgroep Amsterdam?

'Absoluut niet. Ik vind dat ik nog steeds subversief theater maak en ik heb een vertrouwde omgeving nodig waarin ik kan gedijen: een groep acteurs en medewerkers aan wie ik zonder blozen plannen kan voorstellen en bij wie mijn werk zich in alle vrijheid kan ontwikkelen. Dat vertrouwen is niet vanzelfsprekend als je te gast bent bij een ander gezelschap. Maar ik heb ook werk buiten dit gezelschap nodig om fris te blijven: om terug thuis te kunnen komen en daar weer met een frisse blik tegenaan te kijken. Bovendien ben ik een missionaris: ik wil graag dat mijn werk in het buitenland wordt gezien. En het is heerlijk in een ander land te werken, waar niemand je kent en waar je niet hoeft op te boksen tegen vooroordelen en bepaalde verwachtingen.'

Laat het regisseurschap zich goed combineren met artistiek leiderschap?

'Jazeker. Ik nodig ook graag regisseurs uit met een heel ander wereldbeeld dan ik, zoals Ola Mafaalani. Ik vind haar een van de belangrijkste talenten van de grote zaal, en Toneelgroep Amsterdam is de plek waar zij haar voorstellingen kan maken. Er wordt in Nederland nu een discussie gevoerd over het intendantschap, maar dat is eigenlijk tien jaar te laat. In Duitsland worden de gezelschappen weer steeds vaker geleid door regisseurs, en in wezen zijn er ook maar een paar echt goede intendanten. Het intendantschap zorgt al snel voor een verambtelijking van het artistieke bedrijf. Ik kan nog niet spreken over de Nederlandse praktijk, maar bij een intendant is het risico groter dat beslissingen niet vanuit artistieke maar vanuit zakelijke overwegingen worden genomen. Een intendant kiest dan een regisseur uit, omdat die het zo goed doet bij het publiek of bij de subsidiegevers.'

Blijft naast Ola Mafaalani ook Olivier Provily voorstellingen maken bij Toneelgroep Amsterdam?

'Olivier heeft een plek gekregen in de artistieke staf van Het Zuidelijk Toneel. Daar heeft hij alle mogelijkheden om zich te ontwikkelen en grotezaalproducties te maken. Daarom hebben we besloten dat hij voorlopig geen producties meer maakt bij Toneelgroep Amsterdam. De deur blijft open staan, maar hij kan zich nu beter eerst ontwikkelen met de kern van Het Zuidelijk Toneel om zich heen.'

Je hebt de afgelopen maanden een aantal nieuwe acteurs aangetrokken. Stond je daarbij een bepaald tableau voor ogen?

'Nee, het zijn allemaal individuele keuzes. Heel veel van die acteurs heb ik al heel lang geleden benaderd. Ik heb heus niet een paar namen uit de krant geprikt, omdat zij nu populair

zijn. Jacob Derwig heb ik al gevraagd toen hij nog op de toneelschool zat; Fedja van Huêt zag ik al lang geleden in *Oidipous* bij het RO Theater. Eelco Smits viel me direct op toen ik de voorstelling *Leonce en Lena* bezocht. Ik ben na de voorstelling in Café Cox op hem afgestapt, wat ik niet snel doe, en ik heb hem mijn telefoonnummer gegeven, omdat ik hem zo bijzonder vond spelen. Hij belde me jaren later. Zo heb ik met bijna al die nieuwe acteurs een jarenlange geschiedenis. Wat wel treffend is, is dat zij allemaal voor Toneelgroep Amsterdam hebben gekozen toen het twee jaar geleden met het gezelschap zo slecht ging. Daar stond iedereen van te kijken!

Er is wel kritiek geleverd dat het tableau te eenzijdig geformeerd is.

'Daar ben ik het niet mee eens. Ten eerste zijn alle leeftijden in Toneelgroep Amsterdam vertegenwoordigd: niet alleen maar jonge jongens, zoals wel wordt beweerd, maar ook zestigers, vijftigers, veertigers en dertigers. Ten tweede vind ik generatiegenoten als Fedja van Huêt, Jacob Derwig, Roeland Fernhout en Barry Atsma totaal verschillende acteurs, met verschillende voorkeuren, talenten en gevoeligheden. Die variatie in het ensemble vind ik even belangrijk als variatie in leeftijd, en die is ook volop in het tableau aanwezig.'

Heb je op basis van dit nieuwe ensemble ook al nieuw repertoire uitgezet?

'Wij hebben nu een groot ensemble waarmee we grote projecten van de grond kunnen krijgen. Ik heb nu zelf ook behoefte aan grote denkoefeningen. Daarom gaan we in 2007 een groot project maken rond de Romeinse tragedies van Shakespeare. De ene avond beginnen we met *Coriolanus* en laten dat volgen door *Julius Caesar*, dat dan zal eindigen met de dood van Caesar; de tweede avond begint met het tweede deel van *Julius Caesar* en eindigt met *Antonius en Cleopatra*. Ik weet nog niet precies hoe ik dat ga bezetten, maar het huidige ensemble biedt me de mogelijkheid om het groots aan te pakken.

Dat ik een groot ensemble tot mijn beschikking heb, is essentieel. Het is een denkfout van de Raad voor Cultuur dat het ensembledenken achterhaald is. Iedereen wil zich weer bundelen. Al mijn acteurs kunnen overal in het theater en in de film werk krijgen, maar ze kiezen er welbewust voor bij Toneelgroep Amsterdam te werken. Fedja komt ook naar TA omdat hij hier met Halina kan spelen. Dat acteurs weer het ensemble omarmen, is heel goed voor het Nederlandse toneel.'

Pieter Bots

Regies van Ivo van Hove bij Toneelgroep Amsterdam:

De kruistochten / Tournee t/m 16 april 2005

Het temmen van de feeks / Tournee t/m 15 december 2005

Perfect wedding / 1 t/m 4 (première 4), 6, 7, 9 t/m 11, 20 t/m 23 december 2005, Stadsschouwburg Amsterdam

Opening night / 2 april t/m 27 mei 2006, Stadsschouwburg Amsterdam

www.toneelgroepamsterdam.nl