

OVER CALIGULA EN REPERTOIRETHEATER FREDDY DECREUS IN GESPREK MET IVO VAN HOVE

Terwijl *Caligula* in de maanden maart-juni 1996 in Nederland en Vlaanderen rondtoerde, raakte bekend dat Het Zuidelijk Theater als enig gezelschap genomineerd was met twee produkties voor het Theaterfestival 1996 in Brussel (*Maat voor Maat* in een regie van Pierre Audi en *Caligula* in een regie van Ivo van Hove). Tevens kon je onlangs vernemen dat de Nederlandse Raad voor Cultuur¹ deze theatergroep met heel wat lof en een pak meer guldens had bedacht voor de volgende vier speeljaren. Elke theaterfreak herinnert zich uiteraard nog de nominatie van Chris Nietvelt voor de Theo d'Or en de toekenning van de Louis d'Or aan Warre Borgmans in 1995 met *Rijkemanshuis* (hernomen op het Theaterfestival 1995), de nominatie voor de Arlecchino van Steven van Watermeulen voor zijn rol in *Thyestes* (regie Dora Van der Groen, 1991) en de Mary Dresselhuys prijs voor Katelijne Damen. Sommigen herinneren zich ook nog de bekroning van *Rijkemanshuis* met de Gouden Gids Publieksprijs in 1995, de selectie ervan in het Boulevard Festival, het Eindhoven Festival en tot drie keer toe in De Keuze van De Rotterdamse Schouwburg. Recent kwamen daar achtereenvolgens nog bij: een nominatie van Jappe Claes voor de Arlecchino 1996 (voor zijn rol in *Maat voor Maat*), de Nederlandse 'Prijs van de Kritiek' 1996 voor Pierre Audi (zijn regie van *Maat voor Maat*) en als klap op de vuurpijl de prijs van het Theaterfestival 1996 voor Ivo van Hove (zijn regie van *Caligula*).

Het Zuidelijk Theater met zijn artistieke directeur Ivo van Hove (Thaliaprijs 1995) heeft deze dagen dus alle redenen om tevreden achterom te kijken. Hun visie op theater werkt dus, de zalen zitten vol, veel jonge mensen komen het speciaal soort repertoiretheater zien dat op de as Antwerpen-Eindhoven gemaakt wordt. Meer dan één reden dus om met Ivo van Hove te praten over zijn manier van theatermaken².

FD: Ivo, Het Zuidelijk Toneel werd geselecteerd op het Theaterfestival te Brussel met twee produkties. Achteraf, wanneer bepaalde keuzes bekroond worden, is het uiteraard gemakkelijk om te zeggen als publiek: ja, natuurlijk, dit moest gespeeld worden. Een aantal van de produkties die je de laatste jaren bracht liggen echter helemaal niet voor de hand. Vandaar mijn vraag: hoe vind jij je stukken, hoe weet je wat moet gespeeld worden?

IvH: Het antwoord zal wellicht ontgoochelend zijn, maar het heeft vaak met toeval te maken. Anderzijds werk ik toch ook wel met een bewuste beleidslijn. Toen ik bij Het Zuidelijk Toneel ben gekomen³, heb ik heel bewust gekozen voor grote

schrijvers - Albert Camus is wel een schrijver die iedereen kent, en Eugene O'Neill ook- maar telkens heb ik ook bewust wat verder in die boekenkast gezocht dan de vanzelfsprekendheden. Van Eugene O'Neill kent iedereen wel *Long Day's Journey into Night*, maar die man heeft zo'n immens toneelrepertoire bijeen geschreven en ik heb mezelf altijd opgelegd wat dieper in te gaan bij een interessante toneel auteur. Daarnaast hebben wij ook wel de echte klassiekers opgevoerd, ik bedoel *Medea*, *Hamlet*, *De Bacchanten*, *Ajax/Antigone*, wellicht doen we ook *Romeo en Julia*. Dat is wel degelijk het grote repertoire, maar het accent van Het Zuidelijk Toneel gaat dan toch uit naar hetgeen wij graag de vergeten meesterwerken noemen, fantastisch mooie en diepgelaagde stukken van grote schrijvers met een ontzettende rijkdom aan gedachtengoed, voornamelijk uit de twintigste eeuw. Weinig mensen merken misschien op dat wij repertoire spelen uit de twintigste eeuw, en slechts maar af en toe repertoire dat verderweg ligt en eigenlijk maar heel weinig eigentijdse werken. We spelen heel veel repertoire uit de jaren twintig-veertig, wat een ontzettend rijke tijd is geweest, bv. Eugene O'Neill (*Desire under the Elms*, 1925; *Mourning becomes Electra*, 1931), Tennessee Williams (*A Streetcar Named Desire*, 1947) en Jean Genet (*Splendid's*, 1949). Het is dus een bewuste zoektocht voorbij de vanzelfsprekendheden, maar wel uitgaande van teksten, en niet omwille van de rareiteit van een en ander, want dat interesseert mij dan weer niet. Het is niet omdat de tekst nooit of weinig is opgevoerd dat hij daarom ook goed is. Ik dacht nu bij Camus en met *Caligula* een tekst terug te vinden die alle potentie heeft van een meesterwerk, en we merken dat nu ook aan de verkoop van de tekstboekjes. Allen zijn ze uitverkocht. Dit is in de zes jaar van Het Zuidelijk Toneel nooit gebeurd. De



Rijkemanshuis, regie Ivo van Hove, met Katelijne Damen (Deborah), Warre Borgmans (Simon) en Chris Nietvelt (Sara), of een man tussen twee vrouwen (foto: Deen van Meer).

mensen blijken dus ook behoefte te hebben om de tekst zelf, los van de voorstelling, in huis te hebben, te kunnen herlezen. Waarom spelen we nu *Caligula*? Dat is wel een toeval. Er zijn heel veel van die sluimerende teksten, waarvan ik denk, och, dat zou ik wel eens willen doen, maar het is het moment nog niet. *De Tramlijn die Verlangen heet* van Tennessee Williams was zo een sluimerende tekst en toen Chris Nietvelt zich bereid verklaarde om bij het ensemble van Het Zuidelijk Toneel te komen, ja dan had ik meteen de gedroomde Blanche Dubois en toen was het vanzelfsprekend om *De Tramlijn* op te voeren. *Caligula* was een stuk dat mij eigenlijk reeds van in 1993 bezighield. Zou ik het doen of niet doen, ik twijfelde nogal, ook omdat er heel veel moeilijkheden in de tekst zitten en de theatertekst op het eerste zicht niet zo fenomenaal lijkt. En toen wij het ensemble vormden met vaste acteurs, het waren er toen zes, hebben we altijd een spelletje gespeeld wanneer we een vergadering hadden. Op de allereerste vergadering liet ik hen teksten lezen die mij op de een of andere manier boeiden. Ik had er ook *Caligula* bijgedaan en ik dacht, ja die wordt so wie so weggestemd. Want we stemmen ook effectief en geven een plus, een vraagteken of een nul. Een nul betekent absoluut niet opvoeren, een vraagteken: ik wil er wel eens over praten, er zit potentie in. Een plus: dat is absoluut iets voor ons om op te voeren. En dan bleek dat het stuk waarvan ik dacht dat iedereen ja zou zeggen, nml. *Troilus en Cressida* van Shakespeare, overal vraagtekens had, en *Caligula* ... kreeg unaniem een plus. Ja, dan beschik je natuurlijk over een ontzettende draagkracht en ik heb niemand bij de repetitie dan ook moeten overtuigen van het stuk. Uiteraard is het heel belangrijk, wil je een ensemble vormen, dat je stukken speelt die door de acteurs echt gespeeld willen worden.

FD: Jullie spelen resoluut repertoire. Vind je dat de staat speciale inspanningen moet doen voor gezelschappen die zo consequent repertoire brengen?

IvH: Ik vind dat de staat niet teveel moet doen. De staat moet geld ter beschikking stellen en veel meer moeten ze niet doen. Opvallend bij mij is dat ik bv. geen eigentijds repertoire speel. Ik weet dat de overheid veel inspanningen doet om precies dat te belonen, ik geloof zelfs in Vlaanderen dat bij de subsidievoorwaarden staat dat men een Vlaams stuk moet opvoeren in een periode van vier jaar. In Nederland is dat niet zo overigens, goed, daar heb ik niets op tegen, maar ik heb daar ook niets voor, omdat ik zoiets heb van: je moet toneel maken vanuit wat je absoluut echt zelf wil maken. Dit is de enige garantie tot fantastisch goed toneel en daar gaat het toch maar om. En voor mij zijn de criteria voor een moderne tekst dezelfde als deze die geschreven is door Shakespeare of in de jaren veertig of door de Grieken. Het is niet omdat het modern repertoire is dat het daarom opgevoerd zou moeten worden. Er worden heel veel lelijke teksten geschreven en ik vrees dat er op dit ogenblik zeer weinig echt mooie teksten geschreven worden.

FD: Wat mij opviel bij de voorstelling van *Caligula*, en de verkoop van die tekstboekjes wijst daar zeker ook op, was een soort filosofische honger bij de mensen.

IvH: Dat is ook wat ik in het stuk terugvond. Het stuk is werkelijk in mijn oeuvre - dat is het voor mij dan toch, en dit is niet pretentief bedoeld, maar dat is mijn leven, hé, elke dag, dat toneel en de gedachten daarrond - wel in mijn oeuvre lijkt het een Fremdkörper te zijn, dat er echt raar insteekt, omdat mijn voorstellingen altijd handelen over fundamentele menselijke spanningen, zoals seksualiteit bijvoorbeeld. Dit is een aspect dat in *Caligula*, ondanks de titel en de verwachtingen daarover, helemaal niet voorkomt. Wat ik er wel in terugvond is inderdaad een ontzettende graad aan reflectie. *Caligula* stelt de vraag, een vraag die je beter helemaal niet kunt stellen, vind ik, maar toneel dient om ze uiteraard wel te stellen, nml. wat is de zin van het leven? Dat is natuurlijk erg fundamenteel, en Camus heeft die vraag nadrukkelijk gesteld. En hij heeft laten zien hoe die man daar het verkeerde antwoord op geeft, verkeerde wegen bewandelt. Camus haatte het zelf dat het stuk bestempeld werd als filosofisch, hij wilde graag dat het stuk beschouwd werd als een stuk over de intelligentie. Het is eigenlijk ook veel juister, intelligentie dan gelijkstaand aan twijfel. Voor hem is intelligent zijn, durven twijfelen. En dat is natuurlijk wat *Caligula* op geen enkele ogenblik doet. *Caligula* twijfelt nooit. *Caligula* probeert een totale logica door te trekken en dat is zijn grote fout.

FD: Er zijn twee versies van dit stuk. Je hebt gekozen voor de eerste versie, dit is de moeilijkste, de niet politieke versie. In de tweede kan je b.v. het kwade gemakkelijker gelijkstellen met een Hitler.

IvH: Ja, de tweede versie is ronduit goed tegenover kwaad.

FD: Maar nu weet je eigenlijk niet wie goed en kwaad doet?

IvH: Ja, dat is precies het fantastische. Ik wist niet dat die versie bestond, ik ben daar toevallig achtergekomen en toen we het stuk gekozen hebben, moet ik eerlijk zijn, hebben de acteurs gekozen op basis van de tweede versie, want ze zijn ontzettend geschrokken over die andere versie. Ik ben dan gaan lezen over Camus en dan ontdekte ik dat er een oerversie bestond, en wat ik erover las boeide mij ontzettend. De eerste versie is geschreven tussen 1938 en 1941, vlak voor het uitbreken van de tweede wereldoorlog, de tweede versie is geschreven vanaf 1943 en heeft een definitieve vorm gekregen in 1958. Die tweede versie is ontzettend beïnvloed, zoals je al aangeeft, door de tweede wereldoorlog. Waarom? Omdat Camus een ontzettende angst had gekregen, omdat hij gezien had hoe de Nazi's bv. het gedachtengoed

van Nietzsche helemaal naar zich toegetrokken hadden en eruit interpretaties hadden opgesteld die, volgens Camus, Nietzsche helemaal niet bedoeld had. En zo vond hij ook dat je zijn *Caligula*, zoals hij hem in de eerste versie had geschreven, onder invloed van die tweede wereldoorlog verkeerd zou kunnen interpreteren als zijnde een sympathiek personage. Als je het stuk thans leest, bestaat die tweede wereldoorlog natuurlijk nog altijd, maar hij is niet meer zo actueel en zo gemakkelijk kan je dit stuk dan ook niet meer verkeerd begrijpen. Maar het grote voordeel van die eerste versie, vind ik, ligt in het eerste bedrijf. De eerste keer dat Caligula opkomt is er een heel lange monoloog en die staat er daarna niet meer in. Daar krijg je misschien voor de eerste en enige keer een echte mens te zien, een mens die verdriet heeft om het verlies van zijn absolute geliefde die zijn zuster was, maar op wie hij helemaal verliefd was en dit is een gevoel dat wij allemaal wel kennen of meegevoelt hebben in ons leven, of sommigen onder ons nog zullen meemaken. De eerste keer dat je iemand verliest aan wie je een ontzettend belang hecht, stopt de wereld, zie je geen zin meer in de wereld, in het leven. Ik weet dat bij mij in ieder geval het eerste rouwproces twee jaar geduurd heeft, dit is twee jaar dat je het niet ziet zitten, dat je niet weet van welk hout planken maken, dat je verder strompelt. Ik denk dat je daar met het verloop der jaren, ieder op zijn manier, leert mee omgaan. Dit is het leven, denk ik, dit is volwassen worden, maar niet op een negatieve manier, eerder op een positieve. En ik denk dat het daardoor is dat het begin van die eerste Caligula veel herkenbaarder is: je ziet een man die lijdt onder een verdriet dat wij allemaal kunnen herkennen, terwijl in de latere versie zowat de eerste zin die Caligula zegt, is: ik wil de maan. Dat zegt hij in de versie die u vanavond zal zien pas in het derde bedrijf. Maar wat betekent dat: een man komt op en zegt: ik wil de maan? Die is gek, hé, die is waanzinnig, die is ver weg. Die zit in een andere wereld, want dat is iets dat niet kan. En ik denk dat wij in de versie die wij vanavond spelen veel meer het traject van het personage kunnen volgen tot het moment dat hij deze woorden zegt in de derde akte. Ik denk dat het veeleer een evolutie is, en niet zozeer een politiek statement, wat in de tweede versie wel zo is en het voor mij niet zo interessant maakt. Het tweede grote verschil tussen beide versies is de figuur van Cherea, die een fantastisch mooie figuur is en die in de tweede versie het gevecht tegen het kwade, nml. Caligula, aanvat vanuit een heilige bevlogenheid, vanuit de overtuiging dat dit monster vernietigd moet worden. Mark Rietman, die Cherea speelt, is in de eerste versie eigenlijk een opportunist die geleidelijk uitgroeit tot een soort vakbondsmilitant en daarna tot een soort kamikazepiloot die bereid is te sterven, maar in het begin van het stuk absoluut niet bereid is te sterven voor zijn idealen. Hij heeft geen idealen en zegt letterlijk: ik wil mijn boek af, ik heb nog een roman die af moet, ik wil dat het leven in orde is, dat ik gelukkig ben. Punt, andere lijn. En dat is het grote verschil en dat vind ik eigenlijk veel mooier. Cherea is in onze versie veel dubbelzinniger. In de latere versie beeldde Camus een helder politiek zestiger jaren

theater af, terwijl hij in de eerste versie echt volgens mij negentiger jaren toneel maakte.

FD: We hebben deze namiddag de film *Caligula* gezien, waarin Caligula gespeeld werd door Malcolm McDowell, een boosaardige keizer die daadwerkelijk ook zo getypeerd werd: bloeddorlopen ogen in een vertrokken gezicht, en zo. Jij laat hem spelen door Steven van Watermeulen, die veel ...

IvH: ...een mak schaap?

FD: Ja, waardoor in zijn personage een merkwaardige ambivalentie zichtbaar wordt. Wij zijn grootgebracht met het idee dat wij weten hoe het kwade er uitziet, wij kennen de typologie van de boosaardige keizer en in jouw theater is eigenlijk niemand zonder meer goed of kwaad. Jij kiest voor de rol van deze boosaardige keizer ... een mak schaap, een mens, een zwakke mens, iemand die is zoals wij.

IvH: Ja, dat is zo. Steven kan met alle gemak ook de radicale boosaard spelen, maar we doen niet aan type casting. Ik wilde graag eens met Steven een grote rol spelen, en dit was een moment om dat te doen. Nu kan Bart Slegers die rol ook spelen, dan zou die rol anders worden. Ik kan dat ook doen met Johan Van Assche, met al mijn geliefde acteurs kan ik dat doen. Maar mijn keuze voor Steven hangt samen met de volgende ideeën. Ik heb er wel bewust voor gekozen, bij het regisseren van dit stuk, om inderdaad te komen tot het punt van echte eenzaamheid. Maar wat is de echte eenzaamheid? Dat is een wereld zonder mensen en Scipio, zijn vriend, zegt dat dan ook: heb je al eens goed nagedacht wat de uiterste consequentie is van jouw logica? Die is dat er maar één man of één vrouw op de wereld zal overschieten, want als je die uiterste consequentie trekt, moet je iedereen uitschakelen, en loop je het risico dat jezelf ook wordt uitgeschakeld. Dat wil Caligula dus wel, maar het is een rationeel willen. Dat is iets dat hij met zijn verstand bedacht heeft: de zin van het leven is dat ik het op die manier invul. Ik vind nu dat Steven deze dubbelheid fenomenaal vertolkt: tegelijk voel je dat hij een mens is, een mens met bloedvaten, met adrenaline, met pezen, met spieren, met verdriet, en deze emoties staan voortdurend in tegenspraak met dat plan dat hij bedacht heeft. Ik vind dat Steven die strijd in dat personage heel mooi vertolkt. Ik denk ook altijd: als de mensen buitengaan, wat moeten ze dan wel eigenlijk denken? Misschien: ik ben niet Caligula, maar ik heb wel veel gezien dat ik vanavond herkend heb. En ik denk dat Steven daar alles voor aanreikt.

FD: Hij is menselijk, zoals wij allemaal.

IvH: ...maar hij pleegt ondertussen wel moorden, en die zijn niet sympathiek. Ik bedoel iemand wurgen en iemand vergiftigen, dit is allemaal niet sympathiek, hé, maar het gebeurt allemaal live on stage.

FD: Dus eigenlijk handelt deze voorstelling ook over de zoektocht naar het kwade in jezelf?

IvH: Ja, en het heeft ook te maken met hetgeen voor mij toneel betekent. Wat je nu vanavond op de scène zal zien, zo ben ik niet, hé. En zo is Steven niet. En zo zijn de mensen die eraan gewerkt hebben niet. Ik maak heel graag toneel, omdat je je daar kan uitzweten. Ik vind toneel iets als dromen. De functie van dromen is voor mij dezelfde als deze van toneel. Als je 's morgens wakker wordt en je herinnert je je dromen, dan zijn dit dingen die je in het dagelijkse leven meestal niet wil beleven of heel graag wil beleven, maar nooit wat je beleefd hebt, bijna nooit. Het is altijd een uitvergroting van, en het is gezond dat te dromen, want daardoor denk ik dat er wat minder moorden gebeuren. Ik heb bijvoorbeeld hoogtevrees en ik heb heel veel dromen over van hoge bruggen vallen, dit is een teken dat ik deze angst uitzweet op een bepaalde manier. Nu is dat voor het toneel eigenlijk hetzelfde. In het repetitie-lokaal kruipen is eigenlijk het uitzweten van alle extremiteiten waar ik een afschuw aan heb, maar die ik stiekem graag wil beleven. En daarom heb ik o.a. ook voor die eerste versie gekozen, omdat die veel meer beïnvloed is door Antonin Artaud. De latere versie zou je een Brechtiaanse kunnen noemen. Brecht heeft echt politiek theater geschreven, waarin duidelijk zijn boodschap naar voor kwam. Artaud heeft een theater geschreven dat hij een theater van de pest noemt. Wanneer de pest toeslaat, zuivert hij een gemeenschap. Dit is haast een letterlijk citaat dat Camus heeft overgenomen, want tijdens het vierde bedrijf zegt Caligula: 'Ik ben zelf de pest, ik ben het zelf die de pest vervang'. Hij ziet zichzelf dus als een soort reiniging van de maatschappij.

FD: Ik citeer een soortgelijke uitspraak van jezelf: 'In het dagelijkse leven kan je tegenwoordig je driften niet meer kwijt. Alles moet verstandelijk worden beredeneerd. Theater heeft, net als dromen, de functie om die opgekropte emoties uit te zweten. Als het goed is, ga je herboren de zaal uit'. Jij wil dat wat jij meemaakt als regisseur, ook door de toeschouwer meegemaakt wordt, wat uiteindelijk de Griekse katharsis goed weergeeft.

IvH: Ik denk dat, als je toneel maakt, je daar niet kan aan ontsnappen en daarom besteed ik heel veel aandacht aan wat ik dan noem het 'klimaat' van een voorstelling. Vanavond is in al zijn extremiteiten toch een ander klimaat aanwezig dan bij *De Tramlijn*. Daar was het werkelijk een lawine die over je heen kwam, het was buigen

of barsten. Vanavond is de voorstelling opgebouwd uit stilte, acteurs fluisteren tegen mekaar. Ik beschouw deze gevoeligheid als het klimaat van een voorstelling, het is een soort gevoelsklimaat, ja, ik heb er eigenlijk geen beter woord voor. Het is zoals het regent. Dan loop je anders buiten dan wanneer de zon schijnt. Daarnet hebben wij buiten gegeten en de mensen gedragen zich anders dan gisteren toen het een verschrikkelijk weertje was. En voor mij is het belangrijk een soort eerste laag te leggen, een gevoelslaag, waar je wel kunt van weglopen, maar niet kunt aan ontsnappen. Ik probeer dat in mijn theater ook ontzettend in te bouwen, en dat hebben al mijn voorstellingen. Bij *Splendid's* was er een andere extremeit, want toen speelden we hier in de kelders, ergens anders traden we op Midnight Specials op. Ik hou er ontzettend van het publiek te belagen met een soort klimaat waar er geen ontsnappen aan is.

FD: Is het zo dat je vroeger dit klimaat wilde scheppen door meer en grotere esthetiseringen, het publiek boeien door een aantal treffende beelden?

IvH: Ik heb dat nooit zo gevoeld. Ik weet dat dit een aantal keer zo gezegd is, maar nu spreken we echt over vijftien jaar geleden, over onze jeugd, hé. Een tijdje geleden werden wij inderdaad genoemd onder De Nieuwe Esthetiek. Dat zal wel zo geweest zijn, maar ik heb dat in ieder geval niet bewust nagestreefd. Ik denk dat ook vanavond mooie beelden gemaakt worden, maar dan belicht op een andere manier. Het is wel zo dat er een verschuiving gebeurd is in mijn toneelbenadering: vroeger werkte ik met teksten als inspiratiebron om mijn eigen dingen te doen, en soms werd die tekst gereduceerd tot zinnen, tot kreten, tot fragmenten. Dan is er op een bepaald moment wel een ommekeer gebeurd, waarbij ik meer vanuit het tekstmateriaal zelf ben gaan werken. Ik heb namelijk ontdekt dat ik eigenlijk op die manier veel persoonlijker toneel kan brengen. Ik denk ook dat mijn huidige enceneringen van klassieke teksten veel dichter staan bij mijn echte gevoelens en denkwereld dan toen ik vroeger produkties maakte. Ik was toen 21-22, ik heb toneel leren maken door het te maken. Voor mij waren dat ook vooral oefeningen, omdat ik dat op school blijkbaar niet kon leren. Voor mijn gevoel ben ik pas later toneel gaan maken. De voorstellingen die ik de laatste jaren ben gaan maken zijn pas nu echt vertellingen geworden, vroeger waren dat eigenlijk eerder kreten, in de aard van: zo ben ik, en zo wil ik zijn, en hier wil ik tegen aanschoppen. Het waren kreten en een manier om te zoeken naar mijn taal, naar mijn schriftuur. Ondertussen denk ik dat ik een bepaalde signatuur heb gevonden, die ondanks de grote verschillen in mijn voorstellingen toch aanwezig blijft.

FD: Ik denk dat je ook maar steeds beter die grote dimensies van de zaal hebt weten te bespelen, zelfs wanneer je er zeer weinig in plaatst.

IvH: Ja, dat is natuurlijk ook gegroeid in samenwerking met al mijn medewerkers. Ik werk al vele jaren samen met Jan Versweyveld en ik heb die evolutie samen met hem doorgemaakt. We zijn begonnen met grote zaal theater te maken rond 1987 met *De Tijd*, met *Macbeth* die onze eerste grote zaal productie was⁴. En daarna met *Don Carlos*, en dan ben ik echt op mijn bek gegaan, door alle fouten te maken die een regisseur maar kon maken en daar hebben we heel wat van geleerd en zijn we heel wat bij gaan nadenken. Met deze *Caligula* bv. wist ik dat de stilte het belangrijkste wapen zou zijn om de mensen deel te laten worden van hetgeen Camus volgens mij neergeschreven heeft. Stilte is nu echter het moeilijkste van hetgeen er in een grote zaal te brengen is. Als we hier nu zouden spelen en ik zou nu een minuutje zwijgen, dan kan dit. Maar zit je in de grote zaal ergens achteraan, dan betekent dit niets meer, want je ziet b.v. de nuances op mijn gezicht niet meer. We hebben heel goed nagedacht bij het opstarten van deze productie: hoe kunnen we nu dat wat Camus bedoelt en wat wij graag via die tekst willen vertellen overbrengen? En we hebben ook door de jaren heen een aantal architecturale vondsten gedaan (en die nu ontzettend veel gecopieerd worden door mensen die grote zaal toneel maken). Jan Versweyveld heeft heel veel decors gemaakt die door de manteau heen schieten (nu is dit vanavond niet het geval). In *Rijkemanshuis* speelden we helemaal voor de manteau, en dat was tot voor een paar jaar ondenkbaar in het grote zaal toneel, dat



De Tramlijn die verlangen heet, regie Ivo van Hove, met Chris Nietvelt als Blanche Dubois (foto: Deen van Meer).

gebeurde helemaal niet. Hierdoor echter krijg je een ontzettende intimiteit die acteurs eigenlijk tussen het publiek doet plaatsnemen. Voor mij is de grote zaal een onuitputtelijke speeltuin met een onuitputtelijke rijkdom. Ik ben ontzettend afgeknaapt op de kleine zaal, omdat ik deze van alle kanten reeds gezien heb en ik moet zeggen dat ze mij niet meer zo boeit. Vanavond zal je een totaal andere soort architecturale benadering zien dan bv. in *Rijkemanshuis* of in *Tramlijn* het geval was. Dit gebeurt dus op een bewuste manier, niet vanuit een esthetische gedachten-gang, maar vanuit hetgeen de tekst verlangt. Wij vonden dat *De Tramlijn* echt chaos verlangde, geweldadigheid en ook een voorbijdenderende trein, maar als je op een klankbandje een trein laat voorbijkomen, levert dit waarschijnlijk niets op. Van hieruit komen we dan op het idee van die uitgeblakerde folterkamer, die maakt dat wanneer je opkomt, je vernietigd moet worden. Het was een totaal onleefbare ruimte, ...

FD: ...en vanavond kom je terecht in een tamelijk lege ruimte, een soort zwart gat dat ook dreigend overkomt?

IvH: ...een grote wachtkamer, ja, voor ons is het een laboratorium (ik mag dit eigenlijk niet zeggen vlak voor de voorstelling, want dan denk je eigenlijk maar aan één ding). Het is een ruimte waarvan je zeker niet kan zeggen: we zijn daar, voor ons vindt heel die voorstelling plaats, zoals je in een laboratorium konijntjes opensnijdt, en naar het kloppende hartje kijkt, en dan het hartje eruit neemt, of onder de microscoop bekijkt. Dan zie je niet het hartje, maar allemaal kleine celletjes. Voor ons is heel die voorstelling als het ware een proef op levende mensen, je ziet de emotie letterlijk op de gezichten van de mensen. Het is op dat vlak een zeer analytische en beschouwelijke voorstelling geworden. Kijken naar: hoe zou die man nu reageren, als we dat doen? En dat doet Caligula ook. Bij zijn eerste monoloog komt ie op en gaat voor de spiegel staan en kijkt hij naar zichzelf. En dat kennen we ook allemaal. Wanneer we alleen thuis zijn en we zijn verdrietig, dan kan je ook koketteren met je eigen verdriet, dan kan je ook in de spiegel kijken hoe treurig je wel bent. En dat is eigenlijk wat in de voorstelling voortdurend gebeurt.

FD: Met het eigenaardige gevolg, dat hoe meer filmmateriaal je gebruikt om dichterbij de personages te komen, hoe groter de afstandelijkheid wordt. Emoties worden eigenlijk niet toegelaten?

IvH: Neen, omdat het stuk niet daarover gaat. Het stuk is een heel vreemd beestje, het gaat niet over de verliefdheid van mannetje A op vrouwtje C, hij wordt afgewezen en is dus verdrietig. Het stuk is een afdaling naar heel fundamentele vragen. In mijn benadering van *Tramlijn* heb ik de emotie wel getoond in al zijn

hevigheid, hier en nu zou dit absoluut niet gepast zijn. Het zou wel een fantastisch fenomenale flamboyante voorstelling hebben opgeleverd, die veel meer zou voldaan hebben aan het verwachtingspatroon van een aantal mensen, maar die volgens mij helemaal niet onder de huid van Caligula zou gekropen zijn, en daar gaat het toch over. Ik denk dat de benadering die wij hiervoor gekozen hebben veel adequater is.

FD: Ik dank je van harte, Ivo, voor dit openhartig gesprek en ik hoop dat je ons zal blijven belagen met dit bijzondere en extreme 'gevoelsklimaat' in repertoirestukken.

NOTEN

- ¹ Zie de nota 'Een cultuur van verandering. Advies Cultuurmota 1997-2000', Den Haag, 1996, p. 92-93. De conclusie van de Raad voor Cultuur luidde: 'Het Zuidelijk Toneel is een modern repertoiregezelschap met een groot bereik geworden. Het gezelschap is sterk afhankelijk van de artistieke leider, maar de Raad heeft het volste vertrouwen in hem. Zeker zijn voorstellingen bereiken veel publieksgroepen. Mede daarom acht de Raad schaalvergroting gerechtvaardigd.'
- ² Het interview vond plaats vlak voor de voorstelling in Vooruit, Gent en maakte deel uit van het colloquium 'Caligula, een maanziek tiran met een wanhopige humor' dat werd georganiseerd op woensdag 29 mei i.s.m. de vakgroep Latijn en Grieks van de Universiteit Gent. In de namiddag spraken F. Decreus over Caligula als historisch personage en André De Leersnyder (Stedelijk Atheneum Wispelberg, Gent) over de *Caligula* van Camus.
- ³ Uit de beleidsnota 1997-2000, p. 6 citeren we: 'Het Zuidelijk Toneel was een voorziening. Stapsgewijs heeft zich de transformatie van voorziening in gezelschap voltrokken. De opheffing van Globe in 1988 bevestigde de schijnbare onmogelijkheid van een toneelgezelschap in het zuiden van Nederland (...). Met de komst van Ivo van Hove in 1990 volgde een periode waarin door een vaste artistieke kern (regisseur, vormgever, dramaturg) duidelijke repertoirekeuzes werden gemaakt. Gastacteurs en regisseurs kwamen regelmatig terug. Ze vonden elkaar in een artistiek project en in hun affiniteit met de grote zaal. Ook in de produktiestructuur werd ingegrepen, gericht op het reisbaar maken van die grote zaal produkties. In 1994 verbonden zes acteurs zich aan het gezelschap, wat de laatste fase betekende van een organisch proces'.
- ⁴ Zes van de produkties die Ivo van Hove en Jan Versweyveld samen brachten werden genomineerd voor het Theaterfestival: *Macbeth* (1988), *Lulu* (1990), *Ajax/Antigone* (1991), *Het begeren onder de olmen* (1992), *Rijkemanshuis* (1995) en *Caligula* (1996).