

JOHAN SIMONS: EEN PORTRET

Johan THIELEMANS

Johan Simons komt naar Gent. Groot nieuws. De voorbereidingen en de besprekingen bij wat voorlopig nog Het Publiektheater heet, zijn volop bezig, want er moet een beleidsplan geschreven. Op dit cruciale punt is het goed om achterom te kijken. Simons is één van de belangrijke namen in ons theaterlandschap. Maar wat stelt hij precies voor? Met ZT-Hollandia grijpt hij op dit ogenblik terug naar oudere producties, zijn repertoire zeg maar. Hij toont ze in Vlaanderen, op plekken waar ze eerder nog niet te zien waren. Voor een nieuw publiek een mooie kans om uitgebreider dan ooit, kennis te maken met een aantal voorstellingen die een belangrijke rol hebben gespeeld in de ontwikkeling van Hollandia. Zo kon een nieuw publiek een productie zien die twaalf jaar geleden in sterke mate het beeld én van de regisseur én van zijn topacteurs heeft bepaald. Het gaat dan over Duras' *La Musica Twee*, een duet van Betty Schuurmans en Jeroen Willems.

Maar in die twaalf jaar is er natuurlijk veel gebeurd. Zo heeft Simons de vochtige, kille plekken van Noord-Holland verlaten en heeft hij zijn weg gevonden naar het buitenland. In december heeft hij voor het eerst in München geregisseerd, en dan nog wel bij een gerespecteerde instelling als de Kammerspiele. De keuze viel op *Anatomie Titus* van Heiner Müller. Als we de twee voorstellingen naast elkaar leggen, bekomen we een soort 'vroeger en nu'. Misschien zien we zelfs een evolutie. Daarom willen we de weg beschrijven die van de beginperiode naar de huidige situatie leidt.

Simons en Koek

La Musica Twee van Marguerite Duras heeft een eenvoudig gegeven. Een verhouding is voorbij, en de twee echtelieden ontmoeten elkaar nog eens in de lobby van een hotel. Het gesprek legt replek na replek bloot hoe sterk de man en de vrouw nog een band hebben. Maar de verzoening, die als het ware in de lucht hangt, gaat niet door. Op het einde gaan ze, vooral op initiatief van de vrouw, voorgoed uit elkaar. Een pijnlijk gesprek dus, vol onderhuidse spanningen. Bij Simons wordt dat verhaal niet alleen verteld in repleken. Hij laat in de bewegingen van de lichamen de afgeblokte begeerte zien.

Deze voorstelling stamt uit de tijd dat Simons, samen met coregisseur Paul Koek, op zoek was naar een middel om een voorstelling zoveel mogelijk te controleren. De impuls kwam wellicht vooral van de kant van Koek, die zowel slagwerker als componist is. De simpele vraag luidt waarom een theatervoorstelling niet even strikt kan worden vastgelegd als de uitvoering van een muziekstuk. De tekst van Duras was daartoe een uitstekende gelegenheid, omdat de schrijfster zelf veel belang hechtte aan een reeks stiltes, die elk een andere tijdsduur hadden. Bij het regissteam was er een vorm van taakverdeling. Om het lapidair te zeggen: Simons regisseerde, plaatste de acteurs in de ruimte, lette op de ogenblikken dat de lichamen toenadering of verwijdering uitdrukten. Koek luisterde, nauwgezet, en zocht naar de juiste zeggingswijze, alsof hij steeds op zoek was naar de juiste melodie. Hij legde ook de pauzes vast, scrupuleus zoals in een partituur. De acteurs moesten dan niet alleen interpreteren, maar ook dat sterk vormelijk keurslijf respecteren. Dat leverde, gezien vanuit het standpunt van de acteurs, de paradox op dat zij, tijdens de stiltes zaten te tellen, terwijl het publiek op dat ogenblik zich allerlei gevoelsstemmingen inbeelddde. Deze beschrijving lijkt erg technisch, en schijnt te zeggen dat Simons en Koek erg rationeel bezig waren. Maar in de praktijk merkte het publiek niets van wat een overdreven controle kan lijken. Integendeel, de acteurs geraakten ver voorbij de technische opdracht. De emotionele stroom van op het spelersplateau naar de zaal was bijzonder heftig. Het bekijken van deze emotionele strijd was hartverscheurend.

Als je een aantal courante theorieën over toneelspelen beschouwt, dan staan Simons en Koek helemaal alleen. Denken we echter aan de manier waarop communicatie en emotie tot stand komen tijdens een concert - zeg maar de diepe ontroering die wordt teweeggebracht bij een uitvoering van een symfonie van Mahler - , dan zien we dat het effect steunt op een degelijke technische basis. Simons en Koek bewezen dat het bij theater net zo kan. Sterker nog, ze wisten aan de jonge acteurs een uitzonderlijke intensiteit te ontlokken. Het resultaat was verbluffend. Onder de ogen van het publiek werd een nieuwe generatie van superieure acteurs geboren.

Toneelgroep Hollandia beschikte hiermee over een regisseur die ook een bijzondere leermeester was. Simons verzamelde rond zich een hechte groep jonge mensen, met als bakermat de Toneelacademie van Maastricht. Vlug stonden ze model voor een vorm van modern acteren, waarbij het wat modieuze ironiseren totaal ontbrak.

Een ontmoeting, twee

Bij de herneming van *La Musica Twee* in 2004 kon het publiek even terugkeren naar dat begenadigde moment waarop Betty Schuurmans en Jeroen Willems elkaar ontmoeten in het nachtelijke hotelfoyer. Daar er zoveel jaren verschil liggen tussen beide voorstellingen, is het erg moeilijk om een vergelijking te maken. De herinnering is nooit zo loepzuiver. In de herneming waren de acteurs ouder en rijper geworden. Zo sloten ze dichterbij aan bij de leeftijd van de personages, maar hiermee is ook het belangrijkste verschil gesignaleerd. Technisch gezien hadden ze natuurlijk de methode van de eerste periode achter zich gelaten. Maar het resultaat bleef hetzelfde: twee mensen die niet goed wisten of ze nu werkelijk definitief uit elkaar wilden gaan. Jeroen Willems was nog altijd de sensueel aanwezige man. Het spel van zijn handen verraadde hoezeer zijn lichaam bij elk woord en wederwoord betrokken was. Betty Schuurmans was gereserveerder, maar over haar angst bestond er geen ogenblik twijfel. Als ze op het einde besloot om weg te gaan, was dat nog altijd hetzelfde pijnlijke moment, dat we twaalf jaar eerder hadden ondergaan. Deze *La Musica Twee* was toen en is nu nog altijd een les in acteren. Wouter Hillaert schreef in *De Morgen* (5 januari 2004) dat de acteurs “een ingeleefd naturel tentoonspreiden dat je in deze tijden van grotesk en afstandelijk spel nog maar zelden ziet”.



La Musica Twee

De charme van de locatie

De voorstelling *La Musica Twee* greep, twaalf jaar geleden, plaats in een kerk. Simons, die eerder al gewerkt had bij De Appel in Den Haag, wilde absoluut weg uit de conventionele schouwburg. Hij opteerde voor locatietheater. Hij zocht naar leegstaande fabrieken, serres, kerken of autosloperijen. Deze omgeving zorgde ervoor dat zijn theater ontsnapte aan de rituelen, die een toneelzaal vanzelf meebrengt. Een locatie verfriste de ervaring van zowel acteur als toeschouwer. Het was voor de spelers spannend om telkens weer een ontheatrale ruimte om te vormen tot een plaats waar spelen een plezier was.

Zulk een radicale optie had niet alleen voordelen. Soms was de uitgekozen plek akoestisch minder geschikt. Bij de productie van *Woyzeck* kwamen Nederlandse vrienden vertellen dat ze bijzonder weinig hadden verstaan omdat de klank verloren ging in de ruimte. Toen deze voorstelling een onderkomen in deSingel vond, was dat technische probleem meteen van de baan, en kon het publiek onbekommerd genieten van het sterke spel van Bert Luppes in de hoofdrol.

Maar deze concrete problemen konden Simons en Koek er niet van afbrengen om steeds opnieuw in theateronvriendelijke ruimtes te gaan spelen. De acteurs zelf raakten verknocht aan deze formule. Betty Schuurmans vindt het vandaag nog altijd eng als ze in een reguliere zaal moet optreden, een locatie is uitdagend en spannend.

De grote zaal lokt

Langzaam veranderden echter de inzichten van de regisseur. De grote zaal begon te wenken. Simons probeerde enkele keren voor Het Zuidelijk Toneel (toen onder de leiding van Ivo van Hove) in een conventioneel theater te werken. Maar telkens leek het alsof hem dat hinderde, alsof hij noch de teksten, noch de acteurs kon laten openbloeien.

De grote ommekeer kwam met *De Leenane Trilogie*, die Simons maakte in coproductie met Het Toneelhuis, een voorstelling die ook dit seizoen hernomen wordt. Hij kwam tot de eenvoudige constatering dat de schouwburg op Italiaans model, ook als een locatie kan worden gezien. De scheiding zaal/publieksruimte hoefde niet dwingend te zijn. Hij stuurde zijn acteurs de zaal in, liet lichtbundels over het publiek scheren. Plots was de grote zaal niet afschrikwekkend meer. Simons kon er zich evengoed in uitleven als in een vervallen fabriek.

De vrijheid ontdekt

Op het vlak van het spelen zelf noteerden we al eerder een verandering. Met *Twee Stemmen* sprak Simons andere lagen van de verbeelding bij Jeroen Willems aan. Tot dan toe had men Simons kunnen omschrijven als iemand die van zijn acteurs indrukwekkende standbeelden maakte. Maar bij *Twee Stemmen*, de voorstelling waarbij Willems zich een aantal keren transformeerde, viel dat helemaal weg. Het werd speels, uitdagend, en Willems toonde een nieuwe vrijheid.

Simons pikte dit op, en ging op dezelfde lijn verder, wat leidde tot de uitbundige speelstijl van *De Val der Goden*. Het strikte tellen werd verlaten. Simons kon zowel op zijn intuïtie als op deze van zijn acteurs vertrouwen.

Johan Simons heeft ondertussen met de Duitse versie van *De Val der Goden* bijzonder veel succes geogst. Toen hij de Nederlandse première ervan afleverde in een scheepswerf in Hoboken, was de voorstelling nog wat wankel. Maar nu is ze uitgegroeid tot een trefzekere theaterervaring. Door het onderwerp - de betrokkenheid van de familie Krupp bij de nazi-politiek - sluit *Der Fall der Götter* nauwer aan bij het ongemakkelijke verleden van het Duits publiek. De voorstelling komt er ook net op tijd, want pas nu is Duitsland dat zwarte verleden aan het verwerken (wat onder meer bewezen wordt door de talrijke documentaires op de Duitse televisie).

Het succes van deze voorstelling, onder meer in Hannover, Salzburg en München, was zo groot dat Simons uitgenodigd werd door de Münchener Kammerspiele. Hij regisseerde er in december 2003 *Anatomie Titus* van Heiner Müller.

Titus en de Vierde Wereld

De tekst is een variatie op *Titus Andronicus* van Shakespeare. In 1985 ging het Müller niet om de grenzeloze wreedheid van de stof. Hij zocht naar elementen die voor hem nog een rechtstreekse geldigheid hadden. Vandaar dat hij zijn versie als een commentaar op Shakespeare zag. Wat hem vooral trof was het thema van de Goten. Dat waren buitenstanders die uiteindelijk het corrupte Rome onder de voet liepen.¹ Dat leek hem een sprekende parallel met het opdringen van de Derde Wereld in de Eerste Wereld. Rome stond voor de USA. De oprukkende Goten werden dan de uitgehongerde massa's van overal ter wereld.



Anatomie Titus (foto: Andreas Pohlmann)

Het is op dit thema dat Johan Simons zijn voorstelling heeft gebouwd. Zijn scenograaf Bert Neumann, de vaste medewerker van Castorf, heeft een hyperrealistisch tafereel uitgetekend. Op de bühne heeft hij de toeschouwersruimte nagebouwd. Het publiek kijkt als het ware in een spiegel. Op verschillende rijen zitten de acteurs. Het geheel draagt echo's in zich van de Tsjetsjeense rebellen die in Moskou toeschouwers gegijzeld hielden in een theater. Opdat dit het Duitse publiek niet zou ontgaan, prijkt er een foto van het Russisch theater op het titelblad van het programmaboekje. Achteraan op de scène staat een videoscherm, een soort handtekening van Neumann, denken we maar aan het scherm dat ook een onderdeel vormde van het decor bij Platels *Wolf*. Op het scherm van *Titus* verschijnen beelden van de drukke Münchense straat die voor de schouwburg loopt. De 'realiteit' wordt zo heel direct in de theaterzaal gehaald. Op zeker ogenblik verschijnen er een paar daklozen, die met veel belangstelling in de camera kijken. Even later duiken ze op in de zaal, eerst als een soort verstoorders van het spektakel, maar later als actieve participanten. Zij zijn de vertaling van de 'Goten' uit het stuk, en hun gestalte verwijst rechtstreeks naar de bedoeling van Müller. Alleen doet een kleine verschuiving de betekenis veranderen, want de indringers lijken hier minder op migranten dan op een stel daklozen. De derde wereld wordt zo vervangen door de vierde wereld.

Daklozen, migranten of terroristen?

Simons biedt, in navolging van Müller, een interpretatie van de hedendaagse wereld aan. Als er over de diepere zin van de voorstelling moet worden gediscussieerd, dan moet het gaan over deze stelling: de armen en verdrukten zullen de macht overnemen. Het toneelbeeld, met de verwijzing naar het Rusland van Poetin, kan ook suggereren dat het de terroristen zijn die uiteindelijk zullen zegevieren. Dat geeft Müller trouwens zelf aan, wanneer hij het einde van Shakespeares stuk drastisch verandert. Bij Shakespeare komt de nieuwe ('goede') keizer aan de macht dank zij de hulp van de Goten. Bij Müller echter willen de Goten, eens ze mee de macht veroverd hebben, niet wijken.

Deze interpretatie verschuift de actie rond keizer Titus naar het achterplan. Hierdoor verdwijnt de directe impact van de wreedheid van het stuk. Dat het keizerrijk (Moskou? Washington? Berlijn?) corrupt, decadent en wreed is, heeft maar een relatief belang. Dat verklaart wellicht waarom zoveel van de tekst van Müller is gesneuveld (bij de première in 1985 duurde het stuk vier uur, in München is dat tot twee uur ingekort).

De actie speelt zich af tussen de stoelen en de rijen van een theater. De vertrouwde ruimte suggereert dat de acteurs/toeschouwers knus in hun stoelen zitten, en denken dat daar nooit verandering in zal komen. Als er conflicten zijn, worden die onder elkaar geregeld. Maar het systeem zelf (waarvoor de nagebouwde theaterzaal symbool staat) blijft intact.

Hyperrealisme en abstractie

Vanuit het hyperrealistisch beeld van een theaterparterre klimt men op naar een symbolische laag. Maar aangezien de gecompliceerde actie van Shakespeares stuk (moorden, verkrachtingen, verminkingen) tussen de stoelen plaatsgrijpt, functioneert de reproductie verder als een abstracte ruimte. Dat wordt nog sterker op het einde van de voorstelling, wanneer de vloer gaat kantelen, en de acteurs zich moeten vastgrijpen aan hun stoelen om niet naar beneden te donderen, een bijzonder sterk theatereffect. De burgers waanden zich veilig op hun mooie theaterstoelen, maar nu verandert alles in een grote chaos, laten we zeggen: ze zitten in het theater niet veiliger dan op de Titanic. De vraag is of het publiek in de echte zaal dit als een spiegel van het eigen lot ervaart.

Afstandelijkheid

De gewelddadigheid van het gebeuren wordt wel gezegd maar niet getoond - ook bij Müller ging het reeds om een mengeling van dramatische scènes met verteltheater. Hiermee bekijkt men de actie van op een grote afstand. De acteurs gaan verzitten, klauteren over elkaar, vermoorden elkaar, maar ze blijven de gevangene van het scènebeeld. Hierdoor tast Simons de grenzen van het tonen en het niet-tonen af. Hier wordt volledig een beroep gedaan op de verbeelding van de toeschouwer: als hij niet actief meewerkt, sluit de voorstelling zich van hem af. De tekst zelf wordt er niet makkelijker op, en het helpt een heel stuk als de toeschouwer de gecompliceerde en wrede geschiedenis van Titus en Tamora kent bij het betreden van de zaal. Deze *Titus* is als een herinnering aan, meer dan als een commentaar op het stuk van Shakespeare. Zo sluit deze *Titus* aan bij de intellectualistische aanpak, die Simons reeds eerder toonde in zijn tweede versie van *Woyzeck* met Luppes als studieobject in een aquarium. We zijn hier ver van de directe dramatiek van *De Val der Goden*, of de hysterische emotionaliteit van *De Bitterzoet*.

De autonome acteur

Met de Duitse acteurs bereikt Simons een erg mooi resultaat. Naar verluidt liep het contact aanvankelijk niet zo makkelijk, omdat Simons een conceptie van regisseren meebrengt die haaks staat op de Duitse geplogenheden. Zij gaan er in de regel van uit dat de regisseur de eerste en de laatste autoriteit is. De vrijheid van de speler, de soevereiniteit, waarover Herman Teirlinck het reeds had, en die nu bij ons gemeengoed is geworden, is in het buitenland nog een vreemd goed.

Moelijkheden zijn er om overwonnen te worden. De aanpak van Simons levert uiteindelijk een prachtprestatie op van de schitterende acteur André Jung in de titelrol. Simons laat de voorstelling in een grote stilte beginnen. Op de eerste rij van de schouwburg-op-de-scène zit Jung als Titus, centraal en alleen. Eerst horen we wat gemompel, dan wat onverstaanbare woorden. Het creëert een vreemde spanning, terwijl Jung het moment opzoekt waar een minimum aan projectie toch net voldoende energie uitstraalt om de toeschouwer vast te haken. De acteur zoekt, in de lange stiltes, naar zijn woorden. De Titus van Jung is een leider die gebukt gaat onder een zware depressie. In de loop van het stuk zal hij nooit actief zijn. Spanningen tussen personages gebeuren achter hem. Gewelddadige acties evenzeer, maar hij heeft er nooit direct contact mee. Misschien moeten we de Titus van Jung niet alleen beschrijven als depressief maar ook als filosofisch.

Slechts een enkele keer veert hij recht, wanneer hij de senaat toespreekt. Hij verlaat dan het podium, en gaat in het midden van de zaal staan. Op deze openbare plek verheft hij zijn stem, en beluisteren we een retorisch uitgesproken rede, de andere kant van het personage. Maar de spanningsloze spanning, waarvan Jung zich graag bedient, is een variatie op de acteerstijl die we zo goed kennen van Jeroen Willems.

Is hier dan een nieuwe Simons aan het werk? Niet helemaal, natuurlijk. Maar het complexe van het project toont hem op zoek naar andere communicatielijnen met het publiek. Dit staat mijlenver van *De Leenane Trilogie*, wat door sommigen als superieur volkstoneel is omschreven. Er is ook een voor Simons nieuwe vorm van scenografie te zien. De artistieke ontmoeting met Bert Neumann blijkt zeer belangrijk, en zal in de toekomst gecontinueerd worden.

Dat alles doet uitkijken naar de verdere ontwikkeling van Simons. In de afgelopen jaren is hij onafgebroken blijven boeien omdat hij van voorstelling naar voorstelling steeds nieuwe aspecten ontdekte en uitwerkte. De nieuwsgierigheid naar wat er nu nog komen moet, blijft even sterk, als toen we hem veertien jaar geleden voor het eerst aan het werk zagen. Voor Gentenaars is het leuke aan dit verhaal, dat wat opwindends er nog komen gaat, binnen de stadsmuren zal te volgen zijn.

NOOT

¹ Jan-Christoph Hauschild, *Heiner Müller oder das Prinzip Zweifel*, Aufbau Verlag, 2001, p. 408.