

We zitten in een door zichzelf ontvoerd vliegtuig, zonder piloot

Op een dinsdagavond, na een voorstelling van *Glückliche Tage* van Beckett, in een regie van Tabori, verlaat ik het Werkraum van de Kammerspiele. Het publiek drumt zich na de voorstelling door een smalle deur naar buiten. Ik neem een andere deur, waar geen mens doorgaat. Het blijkt achteraf een nooduitgang te zijn. En daar, plots, in levende lijve: een man met een grijze snor en een modieuze haarsnit, in vlot jong kostuum. George Tabori. Ik had hem een brief geschreven om een gesprek aan te vragen. Hij herinnert zich dat.

Bistro Chablis, donderdagnamiddag. Aan de tafel naast me, in het voorts lege café, zitten Ignaz Kirchner en Ursula Höpfner, beiden acteurs van de München Kammerspiele. George Tabori komt binnen, schwing in de benen, blinkende lichtjes in de ogen. Hij groet het tweetal (Ursula is Tabori's vrouw), mompelt wat afspraken bij mekaar, wendt zich dan tot mij en gaat zitten. George Tabori, 72, is voor de zoveelste keer bereid om over zichzelf te vertellen.

U repeteert op dit moment Totenfloss van Harald Müller. Dat schijnt zowat de bestseller voor het komende seizoen te worden in Duitsland.

George Tabori: "Over het stuk en over Harald Müller kan u alles lezen in het juli-nummer van Theater Heute. Ik schreef een korte tekst als inleiding bij mijn encenering. Voor anderhalf jaar las ik het stuk voor het eerst. Sinds Tsjernobyl is het echter zeer actueel geworden en vooral zeer belangrijk. Voor mij is het geen typisch Duits stuk."

Wat betekent dan typisch Duits?

"Achternbush, Heiner Müller, die zijn typisch Duits. Harald heeft steeds een andere dramaturgie

gehad, zeer verwant met Edward Bond, zeer Angelsaksisch. Hij houdt zich met agressie en conflictsituaties bezig. De Duitse dramaturgie is meer geestelijk gericht."

Op welke manier enceneert u dit stuk?

"Dat weet ik niet, ik weet niet hoe ik enceneer, in feite enceneer ik amper. Ik ben ook geen regisseur. Ik hou niet van dat woord, het herinnert me aan regering. Maar dat is niet belangrijk. Ik werk zowat als Peter Brook (hij wijst naar *Etcetera 12*, die voor hem op de tafel ligt), samen met de acteurs zoeken we hoe we een stuk enceneren, niet volgens een vast programma of volgens een concept. Sinds een week werken we met de tekst, de ruimte, de figuren. De experimenten en improvisaties die we nu maken, blijven de belangrijkste bestanddelen voor de voorstelling. Een stuk biedt steeds problemen. De kern van dit stuk is een stroom, de Rijn. Drie mannen en een vrouw bevinden zich in een boot, na de volgende oorlog, totaal bestraald, in het eindstadium ongeveer. Ze gaan op zoek naar een stad waar nog te leven valt. Er zijn twee gebieden: een zuivere stad, met een fascistoïde regering, die alle besmetten en subversieven eruit werpt en een onbewoonbare wereld, waar al deze bannelingen zich dan treffen. Daar proberen ze dan, half als dieren, als overlevingskunstenaars te leven. Het is in feite de geschiedenis van een reis, het eerste deel op het land, het tweede deel op het water."

U werkt zeer open, ik zou bijna zeggen familiair met de acteurs, waarbij het tot een persoonlijk treffen komt, 'Therapeutisch' wordt uw arbeidsproces genoemd.

"Ik kan me niet voorstellen dat

het anders mogelijk is. Het Duitse theater is zeer traditioneel van structuur. De grote experimenten zijn formeel en esthetisch, de menselijke waarden hebben hierin niet zoveel belang. De Kammerspiele bv. is een groot bedrijf, een kleine fabriek, een produktiemachine. Structureel gezien is het misschien het beste theater in de wereld. Maar de prijs die men betaalt omdat men in een institutie zit is zeer hoog. Steeds opnieuw wordt men geconfronteerd met systeembepalende problemen. De klemtoon ligt hier enkel op het produceren. In een theater gaat het echter niet om produceren, er moet plaats blijven om vragen te kunnen stellen. En daarvoor is er in een burgertheater geen plaats."

Hoe verzoent u deze structuur dan met uw eigen ideeën en behoeftes?

"Eigenlijk is dat zeer moeilijk. Men heeft een vaste groep nodig, waar niet hiërarchisch gewerkt wordt, maar wel, zoals u het noemt open en familiair. In feite kan men het vergelijken met een vrije jazzgroep en een groot symfonieorkest. De vereniging van deze beide is moeilijk en geeft steeds problemen, maar problemen zijn er om ze op te lossen. Volgend jaar heb ik waarschijnlijk een eigen theater in Wenen, waar ik met een groep van 10 mensen kan werken. Het beslissende is voor mij de menselijke dimensie. In theater gaat het om de mens, niet om literatuur of een bedrijf, niet om de formele uitingen, hoewel die erbij horen. Wat onmogelijk voor te stellen is, is een theater zonder mensen. De mens in het theater is voor mij een esthetisch imperatief. Men kan hem niet als instrument of als object behandelen. En dat gebeurt pijnig genoeg veel te veel. Als gevolg daarvan ontstaan dan ongezone, zieke toestanden. Voor het jaarboek van Theater Heute schrijf ik een

Leen Thielemans, te gast in München, thuisbasis van de Kammerspiele, dat vorig seizoen voor de derde (!) maal tot beste Duitstalige repertoiregezelschap werd uitgeroepen, had een gesprek met de leidende figuur van de Kammerspiele, George Tabori.