

had dat de helft van de Amsterdamse bevolking Vlaams was, met name het volk met geld en met cultuur. Ook Vondel was van Vlaamse afkomst. Ik wilde ook tonen hoe Vondel volgens de methode van de 'welstand' opgevoerd moest worden, iets wat hoofdzakelijk met de retorica te maken heeft."

Swarte moest aan de acteurs uitleggen hoe ze zich moesten gedragen op de scène, want hij had de bedoeling om de mimiek en de gestiek van het klassieke theater aan te wenden. Hij werd hierbij geholpen door Javier Lopez Pinon, de operaregisseur die les geeft aan het Conservatorium van Den Haag en die gespecialiseerd is in historische speelstijlen. Ze doken in het boek van Johannes Jalgerhuis die in 1827 een methode publiceerde, waarin hij, aan de hand van tekeningen, liet zien hoe je moest acteren volgens de methode van 'de welstand' (het goede staan, zeg maar). Hij steunde op Griekse en Romeinse beelden en op prenten uit de renaissance. "Waar ik het uiteindelijk het beste kon zien", vertelt Swarte, "was in de kleine studies van Rubens in het museum te Brussel, trouwens, Vondel was erg op Rubens gesteld, en alle personages in die vlug geschilderde panelen zijn voorbeelden van de welstand-methode. Bij die methode is alles volledig gebaseerd op asymmetrie en op de ondersteuning van de tekst. Er bestaan drie soorten gebaren: de indicatief (het wijzen), het emotieve gebaar (voor gevoelsbewegingen), en het descriptieve gebaar (voor beschrijvingen). Jalgerhuis beschreef ook hoe je moest staan. Dat moest altijd met een staand been en een los been, asymmetrisch dus, want anders is het boers, vond hij."

Swarte moest dit niet alleen aan zijn acteurs tonen, maar moest hen ook overtuigen dat het kon, dat deze speelstijl nog werkzaam was. "Je moet heel gevoelig zijn voor beweging en ruimte. Maar de gebarentaal wordt nooit mime, want het klopt alleen als er een verband tussen tekst en gebaar bestaat. Grappig is dat als je de methode bij de *Gijssbrecht* met talent toepast, je merkt dat het klopt: het werkt. Als je Vondel echter naturalistisch benadert, heb ik er geen moer aan. Vondel is dichtkunst en retorica, en dat blijkt. Het heeft te maken met omgaan met emoties, zoals dat bij opera het geval is. Je merkt dat je er talent moet voor hebben. Wie daar meesterlijk in is, is Raf Troch. Hij is klein van stuk en daarom kan hij een enorme snelheid in de overgangen ontwikkelen. Het gaat bij hem vaak zo snel als in een tekenfilm. Verbijsterend, vind ik dat. Het lukte niet bij iedereen, want bij sommige acteurs bleef er een weezin heersen, en dat werkte als een rem. Zo is het uiteindelijk een onevenwicht-

tige vertoning geworden. Het moeilijke is dat we met die stijl en methode moeten kunnen verdergaan, want als het bij een enkele, uitzonderlijke keer blijft, kan je niet alles vinden wat er met de methode mogelijk is."

Vanuit dit oogpunt is *Frankenstein* een volgende stap, waar verschillende acteurs, zoals Raf Troch of Philippe Ceulemans, de kans krijgen om deze manier van theater spelen verder uit te diepen. Omdat het stuk uit de romantiek stamt, gebruikt Raf Troch nu alleen de emotieve gebaren. "En als dat boers symmetrisch is", zegt Swarte, "dan mag dat, want Jalgerhuis beschreef in 1827 een klassieke stijl, die toen eigenlijk op sterven na dood was."

Wat voorafging...

Deze passie voor geschiedenis is een vrij recente pool van interesse bij Riex Swarte. Swarte, broer van de tekenaar Joost Swarte, wilde als jongeman "iets artistieks" doen, en dat kon dan evengoed film, poppenspel ("toen ik zestien was, kon ik niet begrijpen dat iemand niet van poppenspel kon houden"), decorontwerp of theater zijn. Het merkwaardige is dat al deze interesses hun sporen nalaten in de stijl die Swarte nu hanteert. Dat hij toen musicus zou worden, was uitgesloten, want de autoritaire methodes van Swartes grootvader, een musicus die in 1914 vanuit Antwerpen naar Haarlem was gevlucht, hadden alle lust doen vergaan. "Ik hou nochtans erg veel van muziek, en dat kun je aan mijn voorstellingen zien. Als we in *Frankenstein* die Schubertliederen zingen met Hans Thissen aan de piano, vind ik dat heerlijk."

Swarte ging in 1975 naar de Amsterdamse toneelschool, genoot er een regie-opleiding en ontwierp ook decors. Tot op heden is hij zowel regisseur als decorontwerper gebleven. Hij werd door Paul Binnerts ingewijd in Brecht en het politieke theater. Hij kwam bij Proloog terecht en dat was een slechte ervaring. "Ik heb daar gewoon spijt van", zegt hij nu. "Ik had stage willen lopen bij het Bread and Puppet." Dat was het Amerikaanse gezelschap van Peter Schumann, bij wie de politieke boodschap verpakt zat in een boeiende theatrale vorm waar objecten en poppen een grote rol speelden. "Een week voor ik zou afreizen, kreeg ik een aanbieding bij Proloog, en daar ben ik toen op ingegaan. Er werd ontzettend slecht theater gemaakt, maar het was wel politiek correct. Kunst was voor kunstenaars, en Proloog was met het proletariaat bezig. In de tijd van Proloog ging ik ook in het geniep kijken naar Onafhankelijk Toneel, en ik vond het zo spannend, omdat hun stukken allemaal verder reikten

dan de productie. Het was in die tijd dat ze bij OT de Majakovski-projecten hadden, met drukkerijen en zo meer. Als ik dan met zulke ideeën bij Proloog kwam opzetten, werden die onmiddellijk van de tafel geveegd, want dat was 'artistiek'. Iemand zei me een keer: Weet je wat jouw probleem is? Je bent een estheet."

Swarte is later bij Onafhankelijk Toneel gaan werken en onderging de invloed van Jan Joris Lamers, met wie hij het decor maakte voor *Vide*. "We moesten de innerlijke leegte uitbeelden", zegt Swarte, "en ik vroeg me af hoe ik de ruimte moest inrichten, maar Jan Joris vroeg wat er moest worden weggehaald. Bij Jan Joris ging het om de ruimte zoals die is, en dat is een kapitaal verschil, heb ik toen geleerd. We verfden de zalen grijs, en dat zie je nu nog in de Haarlemse Toneelschool, Felix Meritis (vroeger Shaffy) en de Rotterdamse Lantaren."

Het OT was voor Swarte een boeiende leerschool. Hij heeft ook de ruzie en de splitsing van het gezelschap meegemaakt, maar heeft tot op de dag van heden artistieke banden zowel met Jan Joris Lamers en zijn Maatschappij Discordia, als met Myriam Koen en Gerrit Timmers van het Onafhankelijk Toneel te Rotterdam.

Swarte is in de jaren tachtig gaan lesgeven, onder meer in Groningen, en heeft op een bepaald ogenblik subsidie aangevraagd voor Moravia's *Beatrice Cenci*. Zijn eerste zelfstandige regieopgave was een eclatante mislukking. Maar dan ontdekt hij op zekere dag dat hij samen met Annet Kouwenhoven van Discordia een passionele bewondering deelt voor Erich Kästners *Emil en zijn Detectives*. Ze besluiten om het boek voor het theater te bewerken en ze gaan aan het repeteren. "Ik bestel karton, en ik begin decors te maken, want ik wilde de ganse stad Berlijn op de bühne. Tot een paar dagen voor de première, was ik nog altijd met die decors bezig. Annie zei toen: Zullen we eens repeteren? Er zat niets anders op dan dat ik met de spulletjes bezig was, want ik alleen wist wat ik er mee bedoeld had, terwijl Annet de tekst las. Zo is de eerste speelgoedvoorstelling ontstaan. Het was heel wonderlijk."

De Ommekeer

Daarna werd Swarte gevraagd om een productie te maken rond de tweehonderdste verjaardag van Felix Meritis, een Amsterdams gebouw dat oorspronkelijk gedacht was als wetenschappelijk theater, een ruimte waarin je allerlei wetenschappelijke proeven kon doen, en daar het de tijd van Newton was, kon je uit de koepel een appel laten vallen, om de principes van de zwaartekracht te