

Het is moeilijk om te zeggen wat er precies gebeurde in de jaren 1960

Dirk Buyse

Hoe bent u in het theater terechtgekomen?

Dat is heel klassiek verlopen. Een leraar dictie op het college in Gent, die toen ook in amateurverband regisseerde, motiveerde mij om van theater mijn beroep te maken. Vanaf mijn 16 jaar had ik ongelooflijk veel zin om dat daadwerkelijk te doen, maar mijn moeder was er helemaal niet voor gewonnen. Eerst heb ik twee jaar rondgehangen aan de Universiteit van Gent. Ik ben met Handelswetenschappen begonnen en wat later met Germaanse, maar eigenlijk bracht ik meer tijd door op café, dan dat ik colleges bijwoonde. Ik wilde acteur worden. Samen met mijn vader heb ik mijn moeder daar uiteindelijk van kunnen overtuigen. In het *Rits* heb ik mij toen wel voor de regieopleiding ingeschreven. Ik maakte deel uit van de vierde of vijfde lichting. Vóór mij zaten onder meer Pol Arias, Franz Marijnen, Jean-Pierre De Decker, Jo Decaluwe en Gilbert Deflo, die later operaregisseur is geworden. Reeds tijdens mijn opleiding heb ik veel gespeeld, in *Arca*, *het Fakkeltheater*, *Vertikaal* en *De Korre*. Rudi Van Vlaenderen was toen directeur van het *Rits*. Toen ik zijn school binnenstapte, herkende hij mij van op een interuniversitaire voordrachtwedstrijd waar hij in de jury had gezeteld. Meteen vroeg hij mij of ik wilde acteren in *Godot is gekomen*, een vervolg op *Wachten op Godot*. Het was een stuk van een of andere Hongaarse auteur dat hij bij *Arca* regisseerde. Daar stond ik dan in de kleedkamers, in mijn onderbroek naast de directeur! Zo was ik vertrokken. In die tijd was het mogelijk om naast je opleiding al veel te spelen. Als je dan eenmaal was afgestudeerd, waren er al zoveel circuits waarmee je te maken had gehad. Er was trouwens minder concurrentie in die tijd, want voor elke afgestudeerde was er werk voorhanden.

Wie waren voor u de meest inspirerende voorbeelden toen?

Ik ben erg beïnvloed door Franz Marijnen. Ik heb indertijd zijn eindwerk aan het *Rits* gespeeld, *Fando en Lis* van Arrabal. Vlak daarna is hij naar Polen vertrokken om bij

Grotowski in de leer te gaan. Toen hij terug in Vlaanderen was, wilde hij dat systeem ook daadwerkelijk toepassen. In Mechelen richtte hij een groep op die bestond uit de oude kern van het *Mechels Miniatuur Theater*. Sien Diels, Mia Van Roy, Jan Decorte en ikzelf maakten er ook deel van uit. Ik was toen nog student aan het *Rits*. Ik kreeg een heel klein maandloon om, als ik mij niet vergis, drie avonden in de week een strakke fysieke training te doorlopen, in navolging van Grotowski. In een zwartgeschilderde zaal zonder enig daglicht stonden wij in onze zwembroek of ons badpak te wachten op de instructies van Marijnen, die soeverein in een grijs pak langs de kant zat met een aktentasje naast hem neergezet. Ik veronderstel dat dat bij Grotowski niet anders was. We mochten geen vragen stellen, maar we moesten dóen! Het was een echte thriller, dat kan ik u verzekeren! We werden keihard voorbereid op een productie die nooit is gerealiseerd. Tone Brulin zou het stuk schrijven, maar dat kwam er maar niet van. Ik was de eerste die eruit stapte. Kort daarna hield ook Jan Decorte het voor bekeken. Toen is het groepje stukje bij beetje uit elkaar gevallen. Jaren later hebben Franz en ik ons oude conflict bijgelegd.

Kan u iets meer vertellen over de oefeningen die u daar moest uitvoeren?

De basis bestond uit tijgersprongen, kop- en schouderstanden. Die verschillende zaken moest je allemaal met elkaar kunnen verbinden. Ik was nogal sportief, dus ik kon daar goed mee overweg. Het was bedoeling om steeds paraat te zijn ongeacht de situatie waarin je terecht kwam. Net als een kat of een tijger moest je in staat zijn om alles wat je tegenspelers veroorzaakten vlot op te vangen. Van de mystieke kant van Grotowski's systeem heb ik, althans in dat repetitieproces, niet veel gemerkt.

Ook *Fando en Lis* was een erg fysieke voorstelling. Roger De Leeuw omschreef het als een mijlpaal in de Vlaamse toneelgeschiedenis.

Ik heb nooit begrepen wat hij daar precies mee bedoelde. Het klinkt zeer overtrokken als ik aan de voorstelling terugdenk. Het heeft ongetwijfeld een schok teweeggebracht in de kijkervaring van het theaterpubliek in die tijd. Een dergelijk fysiek theater betekende een totale breuk met het heersende psychologisch-realistisme. Arrabal was toen erg in de mode. Hij stond internationaal geprogrammeerd, tenminste in het randcircuit, niet bij de grote

gezelschappen. Volgens mij zou hij bij een hedendaags publiek toch erg gedateerd overkomen. Zijn teksten waren heel schematisch en misten daardoor diepgang. Je had zo van die bruuske emotionele kantelingen – ups en downs, van euforisch naar depressief. Voor mij betekende het stuk een ware uitputtingsslag. De voorstelling duurde ongeveer een uur en ik moest achteraf altijd vijf minuten gaan liggen om wat te bekomen. Eigenlijk was het fysiek vertoon, Het was ook een beetje vergelijkbaar met wat een Fabre vandaag van zijn acteurs eist. Die ene pupil van Grotowski, die zelfs met een gebroken pols nog verder speelde, werd ons toen als een na te volgen voorbeeld voorgehouden. Op een dag kwam Marijnen mij uit mijn kot in Brussel halen terwijl ik 40 graden koorts had, om in Mechelen *Fando en Lis* te spelen voor een groep die was uitgenodigd. Mocht ik de voorstelling vandaag terugzien, dan denk ik dat ik die heel pathetisch en theatraal zou vinden.

Ik wil nog even terugkomen op uw opmerking van zonet, namelijk dat u niet veel merkte van de zogenaamde mystieke kracht van het theater van Grotowski.

Ik heb zijn *Towards a Poor Theatre* gelezen. Hemzelf ontmoette ik in Mechelen, toen hij daar was op uitnodiging van Marijnen. Het was alsof God in eigen persoon in Mechelen was neergedaald! Franz had net daarvoor zes maanden in Polen bij Grotowski doorgebracht. In de zwarte zaal hebben we toen een aantal fragmenten van *Fando en Lis* getoond. Hij vond het “very nice,” zo beweerde hij van achter zijn donkere bril. Tone Brulin had hij toen trouwens ook al betoverd. Hij had hem verteld dat hij hem de nacht ervoor in een droom had gezien. Brulin was daardoor werkelijk helemaal van slag! Het aura van een heilige hing rond die figuur. Ik wil hier niet beweren dat dit allemaal geen grond had. De man wist ongetwijfeld heel precies waar hij mee bezig was. Toch heb ik nooit het gevoel gehad al spelend dat mystieke fundament van zijn methode te ervaren.

Dat is in Vlaanderen eigenlijk niet geslaagd?

Dat weet ik niet. Door de breuk tussen Marijnen en mij heb ik nooit gezien wat hij met *Camera Obscura* heeft gemaakt.

De voorstelling *Gered*, die hebt u wel gezien, niet? Marijnen beweerde dat hij had getracht “de bruid, die in elke mens zit” op de scène te zetten. Het schijnt heel choquerend geweest te zijn. Hebt u dat zelf zo ervaren?

God ja, die voorstelling had nogal een reputatie indertijd. Dat was een beetje buiten proportie, want zó choquerend vond ik ze nu ook weer niet. Los van die ene scène misschien, waarin er stenen in een babywiegje werden gegooid. Ik herinner me ook een aantal vormelijke nieuwigheden. Het gebruik van een stroboscoop bijvoorbeeld, waarbij het licht in schokjes scheen, waardoor de handelingen van de acteurs fragmentarisch zichtbaar waren. Er werden ook een soort platen gebruikt, waarop een vloeistof werd opgewarmd, wat allerlei effecten tot gevolg had. Naast die vormelijkheid herinner ik me ook het rauwe realisme van de voorstelling. Echt vernieuwend was dat allemaal niet.

Kan u wat meer vertellen over uw tijd in *Arca*?

In 1970 ben ik aan het *Rits* afgestudeerd. Al tijdens mijn studie, ergens vanaf 1966 of 1967, was ik in *Arca* actief. Heel graag had ik het over *Caspar* van Peter Handke, in een regie van Jean-Pierre De Decker, gehad. Het was het eindwerk van Jean-Pierre, waarin ikzelf meespeelde. Voor mij persoonlijk was dat één van de meest vernieuwende voorstellingen uit die periode. De eerste Handke die *Arca* opvoerde, was de beruchte *Publikumsbeschimpfung*. Daar had het zich toch een beetje aan mispakt volgens mij. De acteurs schoten tekort. Aangezien ze het publiek uitdaagden, was het niet verwonderlijk dat er eens een toeschouwer vanuit de zaal reageerde. Daar konden de acteurs dan niet zo gemakkelijk mee omspringen, maar goed. *Caspar* was een zeer abstracte tekst van Handke, die in de regie van De Decker nog aan abstractie won. Het decor was heel strak, grafisch bijna, van beeld: deurtjes die openklapten, allemaal rechthoekjes en zo. Wij moesten een heel neutraal masker dragen. Het geheel liet een nogal kille indruk na. Ik hield van de openheid van de tekst van Handke. Nergens dwong zij een interpretatie op. Er kwamen wreedheden in voor en het mechanisme van brainwashing werd er in ontleed, maar evengoed liet de tekst het verlangen zien van het individu om zich aan te passen, om ‘mee’ te doen, zelf op te gaan in de mainstream. Het was met andere woorden niet zo zwart-wit als bij Brecht, die je deed denken zoals hij wilde dat er gedacht werd. Handke was heel wat subtieler. Hij verkende de taal en de betekenisgeving op zich.

Een auteur als Brecht vond u geen vernieuwing in die tijd?

Botho Strauss had het bij het rechte eind toen hij beweerde dat Brecht het voordeel had gehad in een maatschappelijke context te leven en te schrijven, waarin je niet anders kon dan hele duidelijke keuzes te poneren. Strauss zelf vertrok niet van een ‘weten’, maar van een ‘niet-weten’: dit is er en dat ook, dat is mooi maar dit is gevaarlijk. Alles schuift met andere woorden door elkaar. Het vormingstheater heeft mij nooit aangetrokken, net door dat gebrek aan nuance. Handke zowel als Strauss hebben zich dan uiteindelijk in het andere uiterste, de extreme nuancering, vast gereden, waarop zij door de linkse intelligentsia zijn uitgerangeerd.

Wat betekende *Philoctetes*, dat indertijd ook in *Arca* stond, voor u?

Zowel *Caspar* van Handke als *Philoctetes* van Müller zijn teksten waar ik vandaag nog wel mee zou willen werken. Beiden zijn bijzonder mooi. *Philoctetes* was veel klassieker en gecondenseerder dan *Caspar*. Tussen haakjes, misschien was en is Müller überhaupt te ‘verdicht’ voor het theater en moeten zijn stukken in de eerste plaats gelezen worden. Handke daarentegen had veel meer woorden nodig, veel meer tijd. *Philoctetes* in *Arca* was een regie van Jo Decaluwe. Jean-Pierre De Decker, Anton Cogen en ikzelf namen de rollen voor ons rekening. Ik heb goede herinneringen aan die voorstelling, hoewel ze minder slagkrachtig was dan *Caspar*.

Wat was de positie van *Arca* in het theaterlandschap?

In 1950 was er niks in Gent. Zelfs het NTG bestond toen nog niet! Dré Poppe en zielsverwanten begonnen toen met *Arca* vanuit een behoefte om die leegte ietwat op te vullen. Toch bleef het allemaal heel klassiek. Volgens mij was de interessantste periode die waarin Jean-Pierre De Decker en Jo Decaluwe de artistieke leiding van *Arca* deelden. De Decker volgde de ontwikkelingen in het buitenland op de voet. Het Engelse theater, maar meer nog het Duitse waren erg belangrijk aan het worden in die tijd. We speelden bijvoorbeeld, om maar iets te noemen, *Kleine Malcolm en zijn strijd tegen de Eunuchen*. Ook Arrabal werd vaak opgevoerd, omwille van het fysieke karakter ervan, maar ook omdat het een waar modeverschijnsel was.

Positioneerde *Arca* zich bewust tegenover grote stadstheaters als de *KVS* en de *KNS* door resoluut te kiezen voor vernieuwing?

Ik denk niet dat *Arca* zo toonaangevend is geweest in het opzetten van een nieuwe richting of een nieuw denken over hoe theater diende te worden gemaakt. Ze hebben zich in de eerste plaats enorm laten leiden door wat er in Duitsland gaande was. En daar kwam Grotowski natuurlijk ook bij, en Arrabal. De teksten van Arrabal waren perfect verenigbaar met de methode van Grotowski, zeer rudimentair en oppervlakkig beschouwd dan toch. Het gevaar was steeds dat iedereen die vernieuwingen heel snel en oppervlakkig oppikte om daar vervolgens een eigen stijltje van te fabriceren.

Toen Dré Poppe naar *NTG* overstapte en in zijn kielzog ook een aantal van de meest getalenteerde acteurs vertrokken, was dat geen zware klap voor *Arca*?

Neen, want dan had de jonge generatie de kans om in te stromen. Dat was eigenlijk een heel normaal proces. Het werd in ieder geval niet als een verraad beschouwd.

Wat was uw relatie tot Jan Decorte?

Jan en ik waren studiegenoten aan het *Rits*. Ik zat twee jaar hoger dan hij. Toen al was hij een heel recalcitrante kerel die indruk maakte. In *Arca* had hij al een stuk, *Cosmica*, gemaakt. Tijdens *De zeven doeken der schepping* van Jef Geeraerts in een regie van Jean-Pierre De Decker, waarin Jan en ik acteerden, zijn wij vrienden geworden. Dan vroeg Jan mij om mee te spelen in een stuk dat hij zou schrijven en regisseren bij *Arca*, *Het Spel van de Spaanse monnik Ambrosio*. Onze samenwerking verliep erg vlot en organisch. Tot een drietal weken voor de première. Bij toeval zag Jan in een programmaboekje een aankondiging van onze voorstelling, waarbij de regie mijn naam vóór die van de zijne stond. Iemand had ze gewoon in alfabetische volgorde geplaatst. Jan nam daar aanstoot aan en stapte naar de directie met de vraag om dat te laten veranderen. Vervolgens ging ik zelf naar Decaluwe en De Decker om toe te stemmen met de verandering op één voorwaarde, namelijk dat ik dan een pseudoniem mocht gebruiken waarbij Jans naam in het niks verdween. Ik wilde ‘Alfred van den Bleekblauwen Boomgaard’ op de affiche, maar de heren directeuren zagen dat niet zitten. Het was een onnozel bekvechten tussen twee jonge makers, maar de sfeer was wel totaal naar de knoppen. De laatste twee weken

voor de première regisseerde hij als volgt: hij kwam aan met zijn rugzakje en ging in de zaal zitten, met zijn voeten op een zitje in de volgende rij. Hij riep: “Ja, begin maar,” en sloot wat later af met: “Ja, tot morgen!” Bij de première nam mijnheer dan stralend het applaus in ontvangst. Door het voorval zijn Jan en ik een aantal jaren *not on speaking terms* geweest, een conflict dat ondertussen alweer is bijgelegd

Hoe werd de voorstelling indertijd ontvangen?

Bij de première goed, meen ik mij te herinneren. Maar het was vond ik geen artistiek succes, daarvoor was het veel te pathetisch. Mij deed het denken aan slechte opera.

De focus van ons project is de shift die zich in de jaren 1960 voltrok van een theater dat in de eerste plaats met tekst bezig was, naar een bewegingstheater, naar een meer autonome, performatieve vorm van theater.

De meest bijzondere voorstelling die ik ooit heb gezien, was Tadeusz Kantors *De Dodenklas*. Vlerick nodigde toen in de jaren 1970 heel wat buitenlandse voorstellingen uit naar *De Zwarte Zaal*. Ook bij Eric De Volder heeft *De Dodenklas* trouwens een onuitwisbare indruk nagelaten. Bij Barba en Grotowski was het vervelend dat je de taal niet begreep, bij Kantor spraken de beelden voor zich. Ook in *De Dodenklas* verloor de tekst aan belang. Het was maar een aanleiding tot het scenische gebeuren en niet meer de absolute drager van alles op de scène. Daarnaast, binnen de evolutie van het teksttheater, was Botho Strauss een werkelijke nieuwlichter. De suggestiviteit, de gelaagdheid van zijn teksten maakten hem tot een groot auteur. Het is echt moeilijk om daar je vinger op te leggen, op wat er precieus gebeurde in de jaren 1960. Ik durf niet te beweren dat de shift waar u het over had, dé grote vernieuwing van die tijd was. De openheid van interpretatie in *Caspar*, het mee verantwoordelijk stellen van het publiek in *Publikumsbeschimpfung*, dat waren misschien even belangrijke vernieuwingen.

Als uitgangspunt van ons onderzoek naar de jaren 1960 kozen we *Thyestes* van Hugo Claus uit 1966. Hebt u die voorstelling bijgewoond?

Dat was iets wat je toen hoorde te zien. Het was ook echt wel indrukwekkend, maar eigenlijk was ik er op dat moment nog te jong voor. Ik begreep er te weinig van. Ik was

nog onbevangen, niet ‘doordesemd’! Veel zinnigs kan ik daar dus niet over kwijt. Een paar mensen die aan die voorstelling meewerkten, kende ik persoonlijk. Hugo Van Den Berghe en Rudi Van Vlaenderen speelden mee, Berten De Bels was regie-assistent. Nu we toch over Claus praten, niet lang daarna kwam ook *T68*, het manifest dan hij samen met Carlos Tindemans en Alex Van Royen schreef. Er bewoog toen toch veel. Ik volgde dat aandachtig, want Tindemans was een docent waar ik steeds met open mond naar zat te luisteren.

Vindt u het overtrokken om te beweren dat de jaren 1960 een soort moeder zijn van het theater van vandaag?

Vele auteurs stapten af van het realisme en van de eenduidige betekenisgeving. Zij vertrouwden op de suggestieve kracht van de poëzie. Maar let op, in de jaren 1960 ging niet elke toneelschrijver die kant op! Ik pik er nu diegenen uit die mij na aan het hart lagen. De poëtische manier van omgaan met taal, daar zien we nu toch nog de uitlopers van, zoals bijvoorbeeld Peter Verhelst of Tom Lanoye. Aan de hand van jullie vragen voel ik echter welke kant jullie uitwillen, namelijk dat de tekst toen plaats ruimde voor de scenografie, voor de kracht van de beelden. En dat was inderdaad zo!

Zijn er van die evolutie vandaag nog sprekende voorbeelden in het Vlaamse theaterlandschap?

Jazeker. Eric De Volder is voor mij de meest markante theatermaker op dat gebied. Zijn theater doet aan de bezonken Vlaamse expressionistische schilderkunst denken. Als ik bijvoorbeeld kijk naar zijn *Diep in het Bos*, omtrent de Dutroux-affaire, dan weet ik dat wij dat in de jaren 1960 nog niet konden, met zo weinig zo veel emoties oproepen. Misschien lagen de wortels daarvan misschien wel in het theater van Grotowski, of zelfs in de teksten van Arrabal, omdat die uit zo’n eenvoudige zinnen bestonden, dat ze wel moesten worden aangevuld met muziek en beeld. Ze waren in die zin een beetje vergelijkbaar met operalibretti. We hebben inderdaad met zijn allen geleerd dat de tekst niet alles hoeft te verklaren. Maar dat gaat natuurlijk allemaal heel langzaam. Nu ik eraan denk, het vormingstheater heeft die evolutie eigenlijk nog vertraagd. Groepen zoals *Het Trojaanse Paard* brachten zwart-wit pamfletten op de scène, iets waarvoor het theater als

medium niet geschikt was. Ooit regisseerde ik een stuk van Marianne Van Kerkhoven. Ze was ontevreden omdat ik nuance had aangebracht en van het strakke schema was proberen los te komen. Ook bij *De Nieuwe Comedie* van Leo Beyers in Den Haag ben ik even aan de slag geweest. Het was een totaal oninteressant zijspoor, dat politieke theater van de jaren 1970.

Zo, mijn vragen zijn op. Hebt u nog veel fotomateriaal vanuit die tijd?

Twee jaar terug was Marijnen hier op een feest. Toen had hij een oude foto bij zich van ik die een schouderstand uitvoerde in die zwarte zaal in Mechelen. Maar nee, veel is er toch niet overgebleven uit die tijd.

Interviewer: Ellen De Bin

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Séba Hendrickx