

Een fantastische periode, maar een zwaar gevecht

Erik De Kuiper

In de jaren zestig laadde Eric De Kuiper zijn dans- en theaterkarretje vooral vol in het buitenland, maar toch ging hij graag in op onze vraag naar een beschouwing over de toenmalige podiumkunstenwinkel hier. “Ik vind het belangrijk om mijn bescheiden bijdrage te leveren”, opent de voormalige criticus ons gesprek op 24 februari 2007. “Vooral omdat de jaren zestig vol breuklijnen zaten. Er is niet één homogeen beeld. Mijn persoonlijke kijk is dus niet meer dan een aanvullende correctie op de anderen.”

Je zei dat je vooral een voetnoot wilde toevoegen over de intensieve uitwisseling tussen het Vlaamse en het Franstalige theater in die jaren?

Ja, maar dat moet ik eerst wat situeren. In de jaren zestig kwam België uit twee decennia van puur provincialisme. Zowel in Wallonië als in Vlaanderen had men altijd de zelfgenoegzame overtuiging gekoesterd dat *het altijd zo geweest was en dat het altijd zo zou blijven*. Totdat er plots allerlei impulsen vanuit het buitenland ons kleine landje kwamen bestoken. We konden die niet zomaar negeren. Een eerste (kleine) breuk in het Belgische conservatisme werd in 1958 de Wereldtentoonstelling in Brussel: die opende echt de ogen. Een tweede grote reeks van breuken vond dan plaats in de jaren zestig zelf. Het was de periode van de Vlaamse emancipatie, Leuven Vlaams bijvoorbeeld. In feite is toen het federalisme ontstaan. Er heerste op sociaal en politiek vlak een grote tegenstelling tussen het Nederlandstalige en het Franstalige gedeelte van België.

Niet meteen het kader voor veel uitwisseling, toch?

Nee, maar wat zag je in artistieke kringen? Helemaal het omgekeerde! Ik werkte toen bij de BRT en wij hadden ontzettend veel contact met onze Franstalige collega's van de RTBF. We gingen samen lunchen, er heerste een grote openheid en interesse voor elkaar. Terwijl er in alle andere 'sectoren' een strikte scheiding bestond, zoals die ook nu nog altijd geldt, kwamen mensen die met cultuur bezig waren net heel goed overeen. En zeker binnen het theater. De rol die Annie Declerck daarin gespeeld heeft, was uiteraard van

cruciaal belang. Maar vooral de openheid van Walen voor Vlamingen was heel nieuw voor ons. Tot in de jaren vijftig was je als Vlaming een boertje zonder cultuur. De Franstaligen hadden wél cultuur, want zij waren afgestemd op Parijs. Maar in de jaren zestig kregen ze plots door dat er ook andere culturele centra waren: Londen, New York, Amsterdam. Wij Vlamingen waren iets opener, iets progressiever, waardoor we ook meer contacten hadden in het buitenland. Zo kregen de Franstaligen respect voor wat wij deden en wat wij kenden. Vlaanderen was een beetje hun achterpoort naar het internationale gebeuren. Daarom was er bij onze Franstalige collega's zoveel goodwill, geloof ik. Het was dan ook geen toeval dat ik bijvoorbeeld bij de RTB-radio af en toe cultuurrecensies mocht verzorgen.

Hoe zag je die weerspiegeld in het theaterveld? Tot wat leidde dat?

Neem bijvoorbeeld het fenomeen van de musical. Dat was in België toen een heel uitzonderlijk en marginaal gebeuren. Nederland had de musical vanuit Broadway en Londen wel snel opgepikt, en iemand als Denise de Weerdt, een Vlaamse actrice, had in Nederland de reputatie opgebouwd een grote musicalvertolkster te zijn. Ze bracht niet alleen samen met Alex Van Rooyen *My Fair Lady* naar Vlaanderen, maar werd ook in het Franstalig theater gevraagd om een kleine musicalproductie te maken. *The Boyfriend*, denk ik. Zo ontstond er dus ook een uitwisseling tussen het Vlaamse en het Waalse theater. Dat wil zeggen, het waren voornamelijk Vlamingen die ook in het Franstalige theater gingen werken. Een uitzondering was Pierre Laroche. Heel internationaal was ook Benno Besson, die vooral bij Théâtre National werkte. Die is gaan regisseren van de Berlijnse Volksbühne tot in Frankrijk en Zwitserland, maar wel niet in Vlaanderen.

Wie waren dan die Vlamingen die in het Franstalige theater gingen werken?

Jo Dua is als regisseur altijd iemand geweest die zich heel goed in beide taalgebieden bewoog. Hij kon heel goed met acteurs werken, iedereen had hem graag. Heel uitzonderlijk in die tijd was ook dat Dua een heel jonge regisseur was. Nu zijn regisseurs per definitie jong, maar in de jaren zestig waren het altijd ouwe rotten, oude acteurs zeg maar. Jo Dua was de iets intelligentere regisseur. Hij was ook één van de eersten die zich niet in één enkel vakje liet onderbrengen. Het was toen namelijk *not done* dat een

theaterregisseur bijvoorbeeld een opera ging regisseren. Opera werd in die tijd beschouwd als helemaal minderwaardig aan theater. Opera was ouderwets, anachronistisch... Het was zoiets als dans: wie gaat daar nu heen? Maar Jo Dua maakte effectief de stap naar de operaregie, en koos ervoor om de *Ring der Niebelungen* van Richard Wagner op te voeren in De Munt, toen onder leiding van Huismans. Dat was niet mis, zelfs heel uitzonderlijk! Zo zie je maar, De Munt bestond ook al vóór Gerard Mortier. Maar bon, Dua is dus een paar regies gaan doen in het Franstalige theater, maar vraag me niet naar een precieze opsomming... Wel moet ik ook Walter Tillemans, een Brechtiaan, vernoemen. Net als Dua was hij een heel jonge regisseur, die buiten zijn Vlaamse regies in Antwerpen ook voor Théâtre National heeft gewerkt. Hij deed er *La vie de Galilée* van Brecht en een Arthur Miller op het eind van de jaren zestig, en later nog een *Peer Gynt*.

Waren het enkel regisseurs die al eens overstap waagden?

Dora van der Groen is als actrice over de taalgrens gaan spelen! Want hoewel ze nu nog zelden spreekt over haar periode als theateractrice, was ze toen een grote vedette. Ik herinner me nog een van haar debuutrollen in de Antwerpse KNS. Ze speelde Chérie het personage dat Marilyn Monroe in *Busstop* vertolkte tegenover Wies Andersen. Ze heeft ook veel in de Brusselse KVS gespeeld: klassieke rollen als Gertrude, de moeder van Hamlet, en Maria Stuart van Schiller. Ze was in de jaren zestig een grote theateractrice en werd door Théâtre du Parc gevraagd om Lady Macbeth te spelen, een rol in het Frans. Een Vlaamse actrice die in het Frans speelde! Een decennium eerder zou dat onmogelijk geweest zijn. Die Vlaams-Waalse toenadering in de jaren zestig heeft mij dan ook altijd verbaasd. Het contrasteerde heel erg met de vijandige politieke en sociale sfeer van die tijd. In praktijk hadden we nochtans ontzettend veel aan elkaar te vertellen, ik vond dat heel inspirerend. Daarna is dat ook opnieuw verdwenen. Als je nu in Vlaanderen woont, weet je niet wat er in Wallonië of Franstalig Brussel gebeurt, en omgekeerd. Het is pas recent dat de KVS en Théâtre National weer toenadering zoeken, mee dankzij het KunstenFESTIVALdesArts. We zijn nu veertig jaar verder, en nog altijd moet er een dialoog, een erkenning tot stand komen tussen de verschillende culturen en leefwerelden van ons land...

De jaren zestig waren de jaren van de internationale opening. Wat waren voor jou de relevante impulsen die het Vlaamse theater uit het buitenland kreeg?

De impulsen waren eindeloos. Er was Living Theatre, het contact met Kantor, de Poolse experimenten... Dat maakte allemaal ontzettend veel indruk op ons. We gingen ook vaak naar Amsterdam, Londen, het Theatertreffen in Berlijn. New York was toen nog onbetaalbaar. Vooral de plotse ontdekking van de Duitse regie gaf een heel andere kijk op theater. Grote regisseurs deden daar natuurlijk ook opera! En opera was in Duitsland iets levendigs, niet alleen dat suffige genre dat je in de Koninklijke Vlaamse Opera of in de Munt zag. Opera begon in de jaren zestig echt aan een revival.

Je ging dat allemaal zien?

Omdat Vlaamse kranten toen niet geïnteresseerd waren in recensies over buitenlands toneel, schreef ik in die jaren voor de Brusselse krant *La Libre Belgique*. Ook Théâtre National vroeg me om verslag uit te brengen van wat er gebeurde in het buitenland, en dan vooral in Duitsland. In mijn 2PK-tje reed ik om de twee à drie weken naar Bochum of Keulen. En zo schreef ik maandelijks een relaas van wat ik in Duitsland gezien had, en stipte ik de belangrijke dingen aan. Ik werd daarvoor betaald, maar al mijn schrijfsels verdwenen ongebruikt in hun archief. Toch was het merkwaardig, vond ik, dat ze het belangrijk vonden dat iemand hen op de hoogte hield van Duits toneel.

Nu komt het buitenlands theater sneller hierheen.

Ja, dat is zo. Maar ook in de jaren zestig had Théâtre 140 van Jo Dekmine bijvoorbeeld al een vrij internationaal programma. Dekmine heeft veel avant-garde experimenten naar België gebracht. Bijna alles van wat je toen graag in het buitenland wilde zien, kwam ook in Théâtre 140. Of in de Zwarte Zaal (Proka) in Gent. Kantor is daar bijvoorbeeld geweest. Zulke buitenlandse gastproducties, ook van Grotowski of Peter Brook, zijn vaak grote culturele ijkpunten geworden. Mensen spreken daar nog altijd over.

Hoe zag jij die confrontaties doorwerken in Vlaanderen zelf? Wat bracht die internationale opening teweeg?

In eerste instantie was er de grote doorstroom van Brecht, met als belangrijke regisseurs Fred Engelen en Walter Tillemans. Zij hebben de toegang van de Duitse vernieuwingstraditie op toneelgebied mogelijk gemaakt. Persoonlijk heb ik wel dikwijls moeten lachen om de kopiedrift die door Vlaamse en Nederlandse regisseurs aan de dag werd gelegd. Ik kon hun voorstellingen altijd meteen linken aan Duitse opvoeringen: dat was een kopie van de voorstelling in Stuttgart, die opvoering heb ik in München al gezien, dat decor is een kopie van... Maar hier en in Nederland werden die voorstellingen als heel vernieuwend ervaren. Uiteraard ook omdat het publiek ze niet kon vergelijken.

En Artaud en Grotowski? Soms vragen we ons af of hun invloed voor de praktijk wel zo belangrijk was als ze nu gebeiteld staat in de officiële theatergeschiedenis.

Die zijn wel van belang geweest, hoor. Maar in Vlaanderen liepen we vele jaren vertraging op! Wij kenden in de jaren zestig de ideeën van Artaud en zagen heel zelden Grotowski, maar de kaders en de structuren ontbraken om die vernieuwingen ook daadwerkelijk naar de praktijk om te zetten. Franz Marijnen heeft dat aan den lijve ondervonden. In feite heeft hij zijn project pas echt kunnen verwezenlijken in het buitenland, in het bijzonder in Rotterdam. Hij was toen al tien jaar in vertraging. Bovendien ben ik nooit erg onder de indruk geweest van wat er in navolging van Artaud of Grotowski gerealiseerd werd. Het buitenland naar hier halen was één zaak, maar er ook zelf dingen mee doen, dat was nog totaal iets anders. De Vlaamse en Nederlandse theaterstructuren waren daar veel te rigide voor.

Het bleef volgens jou bij probeersels.

Ik vond Grotowski en Artaud natuurlijk wel interessant omdat ze een breuk betekenden met het klassieke woordtheater, maar in feite zag ik een straatje zonder eind. Het ging niet verder dan het opwekken van hysterie. Voor mij ontbrak daarin de mogelijkheid om op iets verder te bouwen, en dat soort theater is dan ook heel snel uitgeput geraakt. Er waren natuurlijk een heleboel mensen die zeiden dat ze door Artaud geïnspireerd waren. Daarna zagen ze Grotowski en noemden ze hem de grote goeroe. Maar zelf was ik meer geïnteresseerd in Brecht. Hij was een soort leerschool. Hij gaf je een opening en reikte andere benaderingen en perspectieven aan. Wat je bijvoorbeeld ook met het repertoire

kon doen. Die koppeling tussen maatschappelijke betrokkenheid en theater interesseerde mij ook bij Peter Brook en bij Tillemans. Zij haalden het theater uit zijn routine. Dat vond ik veel experimenteler dan het experiment om het experiment dat je in dat avant-garde theater zag. Kijk naar Duitsland, waar regisseurs als Peter Zadek heel nieuwe dingen deden binnen de conventionele kaders van de stadstheaters. Vooral die combinatie was belangwekkend. In onze stadstheaters gebeurde in die jaren nauwelijks iets vernieuwends. Ook in Frankrijk en Engeland bestond die strikte scheiding tussen de periferie en de marge. Wat Laurence Olivier deed in The National Theatre, was van goede kwaliteit, maar wel heel conventioneel. Dat gold ook voor de Comédie Française. Daarnaast, in de marge, gebeurden andere dingen. Maar ik ben nooit zo'n grote fan geweest van de marge.

Zag je dan ooit *Thyestes* van Claus? Hoe vond je die?

Totaal onbenullig, om eerlijk te zijn. Het was misschien een goede poging, en ze zal wel enige historische en symbolische waarde gehad hebben, maar de voorstelling was van een bedroevend laag niveau. Het was gewoon een feit dat Vlaamse acteurs niets met hun lichaam aan konden. Er bestond toen geen lichaamsopleiding aan de theaterscholen. Men kende alleen de voordrachtskunst. Je moet maar eens kijken naar de studieprogramma's van Studio Herman Teirlinck in die tijd. Naast een beetje schermen, werd er amper aan beweging gedaan. Dat was niet te vergelijken met wat die Amerikanen van Living Theater presteerden! Die deden aan lichaamsexpressie. Dat waren acrobaten, dansers en lichaamskunstenaars die ook heel goed konden spreken. Onze acteurs waren zo stijf als maar kon. Niet te vergelijken met wat je nu ziet bij Wim Vandekeybus en Jan Fabre.

Hoe zat het met de dans toen? Bestonden er buiten BÉjart nog andere initiatieven?

Buiten BÉjart gebeurde er eigenlijk weinig tot niets. In Antwerpen had je wel het Ballet van Vlaanderen van Jeanne Brabants, waar men heel traditioneel ballet bracht. Daar is natuurlijk niets mis mee, maar internationaal betekende het Ballet van Vlaanderen niet veel. De grote revolutie was BÉjart. Hij is bijvoorbeeld ook heel belangrijk geweest voor de vernieuwing in opera. Niet dat hij zoveel opera gemaakt heeft, maar wat hij deed, stond op internationaal niveau. *Die lustige Witwe* van Franz Lehár bijvoorbeeld: in die

tijd was dat revolutionair! Zo'n soort opera-regie was toen eigenlijk alleen in Duitsland mogelijk, maar B ejart deed het in Brussel. Hij bracht ook opera's van Scarlatti, in decors van Salvador Dal . Of nog *Les Contes d'Hoffmann*. Zo heeft B ejart met zijn vernieuwende concepten ook een bijdrage geleverd aan het idee van het *Gesamtkunstwerk*: theater, dans, operazang, acrobatiek, poppenspelen... Zijn interdisciplinaire werken, los van alle hokjesdenken, heeft voor een heel vernieuwende trend gezorgd.

Zo verwezenlijkte B ejart ook mijn eigen droom. Ik wou met mijn diploma theaterregie graag opera's regisseren, maar dat kon toen niet in Vlaanderen. Je had of het klassieke, conventionele repertoiretoneel waar de tekst erg domineerde, of het experimenteel toneel dat in kelders en op zolders werd beoefend, het zogenaamde kamertoneel. Beide stonden lijnrecht tegenover elkaar. Dat is toen mijn grote frustratie geweest. Ik heb nooit zelf geregisseerd omdat ik mezelf niet in een van die hokjes kon plaatsen.

Ook voor dans gebeurde het toen dus buiten onze grenzen?

Voor alles wat in die tijd echt experimenteel was, moest je vooral in Parijs en Londen zijn. Daar kwamen op festivals Amerikaanse choreografen als Merce Cunningham, Paul Taylor... Zoals ik al zei, New York was toen nog onbetaalbaar. Het was niet makkelijk om de internationale trends op dansgebied te ontdekken, laat staan te volgen. De enige uitzondering in Vlaanderen was het Casino van Oostende, dat toen nog aan cultuur deed. In de zomermaanden was daar een heel intensief en gevarieerd programma te zien. Naast vedettes als Ray Charles, Charles Aznavour en Edith Piaf ook veel dans. Daar zag ik bijvoorbeeld try-outs voor het Nederlands Danstheater van Hans Van Manen, nu een gevierde Nederlandse choreograaf. De geschiedenis van het Casino van Oostende in die jaren moet absoluut geschreven worden, want die is op zijn minst voor dans heel belangrijk.

Met welk gevoel kijk je vandaag terug op die jaren?

Met heel gemengde gevoelens, toch. Het was een fantastische en boeiende periode, maar tegelijk ook een zwaar gevecht. Zo'n strijd, zo'n frustraties. Vooral de censuur was verschrikkelijk, want die bestond toen nog echt. Zo speelde mijn jeugdige leeftijd mij zwaar parten tijdens mijn periode bij de BRT. Ik vond televisie een ongelooflijk medium,

en deed na zwaar studeren mee aan het sollicitatie-examen. Op mijn vijftiengste werd ik de jongste producer van de BRT. Ik liep in het begin op wolven, ik zat vol ideeën. Maar mijn baas Paul Vandenbussche, directeur-generaal van de BRT, gaf mij geen toestemming om die te realiseren. Zijn argument: “Je hoeft je geen zorgen te maken, Christus is ook maar begonnen op zijn 33ste.” Dat paternalisme waar ik voortdurend tegenop moest boksen... Dat heeft trauma's achtergelaten. Ik laat dat doosje dan ook liever dicht. Het is uitzonderlijk dat ik het hier voor jullie even open maak.

Interviewer: Wouter Hillaert

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Wouter Hillaert