

Theater als ontmoetingsplaats was een gevaarlijke plaats

François Beukelaers

De focus van ons onderzoeksproject is zowat het in kaart brengen van de invloed van Artaud en Grotowski op het Vlaamse theaterlandschap in de jaren 1960.

“Dat zijn toch twee verschillende dingen! Artaud stierf in 1947, als ik me niet vergis, en Grotowski in 1992 of 1993.”

Toch werden zij ongeveer in dezelfde periode erg belangrijk voor een aantal Vlaamse theatermakers?

“Ja, dat is waar. Tone Brulin en Franz Marijnen zijn op een bepaald moment naar Polen getrokken om in de leer te gaan bij Grotowski. Bert Verminnen ook. Die kende Grotowski overigens het best van al. En Grotowski is dan hier geweest met *Apocalyps* in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel. Ook Hugo Claus heeft met hem samengewerkt. Claus beweerde bovendien dat hij Artaud had ontmoet in een bar in Parijs! Ik weet niet of dat waar is. Wel was hij de enige in dit land die het werk van Artaud door en door kende. In *Tancredo Infrasonic*, zijn eerste of tweede dichtbundel, heeft hij een gedicht aan de man opgedragen. Tone Brulin kwam pas later in contact met Artaud.”

Brulin beweert dat hij hem al ontdekt had in de jaren 1950. Toen al had hij erover geschreven in *Tijd en Mens*.

“Dat zou kunnen. Tone was een heel nieuwsgierig mens. Niet onze beste theatermaker, maar wel voortdurend op zoek. Dat hij nu bij Wim Vandekeybus mee op het podium staat, bewijst genoeg.”

Ook met *Crew* werkt hij samen, een gezelschap dat technologie en theater met elkaar verbindt. Dat is ook iets waar Brulin hard in is geïnteresseerd. Een andere vraag: Wat betekende Artaud voor u?

“Ik heb Artaud gelezen, maar een echte grote invloed is hij voor mij toch niet geweest. Hij was een erg radicaal theatermaker. Het is goed om met zijn theorieën in je hoofd bezig te zijn, maar theater kan je daar toch niet mee maken. Of je moet dat, zoals Artaud zelf, steeds opvoeren voor een klein groepje ingewijden. Wij waren trouwens Brechtianen. Heel mijn generatie is met Brecht groot geworden. Dat is niet helemaal correct. De échte Brechtianen kwamen uit een halve generatie voor ons. Eigenlijk zijn wij met *The Living Theatre* opgegroeid. Die waren indertijd ook van Brecht vertrokken. Toen zij in 1958 met *The Connection* van Gelber naar Brussel kwamen, ging een nieuwe wereld voor ons open. Dat waren de strafste Brechtianen die ik ooit had gezien! Het *Berlinerensemble* was toen voorbijgestreefd. In 1953 kwam het voor de eerste maal van achter het IJzeren Gordijn om *Moeder*

Courage te spelen in het *Théâtre des Nations*. Dat was mooi, prachtig zelfs, maar zo dood als een pier. The Living Theatre was veel speelser, beweeglijker, levendiger. Het bracht de dingen aan het wankelen.”

The Living Theatre werd toch ook door Artaud beïnvloed?

“Artaud! We kenden hem enkel van naam en reputatie. Maar pas eind de jaren 1950 werd zijn werk uitgegeven. Artaud was met andere woorden een enorme mythe, waarmee werd gedweept, maar waar bitter weinig mee werd gedaan.”

Er is toch het stuk van Roger Vitrac, *Victor*, waaraan u meewerkte?

“Ja, maar dat had niks met Artaud te zien. Vitrac, dat was een surrealist en het surrealisme, Breton inclusief, was eigenlijk niet revolutionair, maar burgerlijk en reactionair van aard. Vitrac bracht zogezegd schandaaltheater, maar in de grond was het boulevardtoneel dat ‘de burger’ in zijn hemd zette, de burger die op zo’n boulevardtoneel afkwam. *Les Cenci* van Artaud daarentegen, dat had een universele dimensie! Ik heb nooit begrepen waarom Lode Verstraeten, de onnozeste theaterdirecteur die Europa ooit kende, dat stuk van Vitrac heeft geprogrammeerd. Het was een geestig stuk, vlot geschreven zoals het een boulevardstuk betaamt, maar ik vroeg mij af wie in Antwerpen daar in godsnaam boodschap aan had. Artaud zal zich wel met zo’n stuk van Vitrac hebben beziggehouden omdat hij ermee was bevriend en omdat Vitrac hem steunde. Op foto’s van die voorstelling zie je een traditioneel boulevarddecor, maar in plaats van kamers gevuld met foto’s en schilderijen, hingen er lege kaders aan de muren.”

Als je naar de foto’s kijkt, ziet *Les Cenci* er eigenlijk ook heel klassiek uit, vindt u niet?

“Ik zie het toch anders. *Les Cenci* speelt zich af in de Renaissance. Na verloop van tijd wordt dat een gevangenis.”

Herinnert u zich *Ajax* nog van Alfons Goris uit de Studio Herman Teirlinck? Daarvan wordt beweerd dat het erg artaudiaans was geïnspireerd.

“Nee, vooral de invloed van *The Living Theatre* was daarin merkbaar. Het had wat weg van een happening. Bert Verm –de schrijversnaam van Bert Verminnen- zal dat waarschijnlijk wat getrokken hebben. Er is trouwens een nummer van Etcetera aan hem gewijd, aan Bert Verm, geschreven door Marianne Van Kerkhoven. Zijn voorstelling *Inferno* stond voor zeer lichamelijk theater en had misschien wel wat weg van *The Living Theatre*. Hij was, zoals ik al zei, ook enorm begaan met Grotowski.”

Iets anders nu. Waarom werd u indertijd het enfant terrible van het theater genoemd?

“Mijn generatie, wie was dat? Er was bijna niemand. Bert Verm hoorde daar ook bij, maar Marijnen en Decorte kwamen pas later. Het was 1945 en Europa greep terug naar de cultuur van voor de oorlog, er was zes jaar lang niks was gebeurd. Hier in Vlaanderen keek men toen vooral de kant van Frankrijk uit. Anouilh was alomtegenwoordig. Voor Antwerpen, Brussel, Gent en Kortrijk was Parijs immers het model. In die zin waren wij anders. Wij groeiden op met de Amerikanen. Ezra Pound en de Nobelprijswinnaar William Faulkner, dat waren onze helden! Ook de Engelsman John Osborne was een klinkende naam.”

William Faulkner, won die een Nobelprijs? Dat is van voor mijn tijd!

“Ha, er is wel nog meer van voor uw tijd hoor! Ik heb het hier toch niet over Clovis! In ieder geval waren wij ervan overtuigd dat je met theater de wereld kon veranderen. Met die overtuiging stonden wij toen betrekkelijk alleen. Velen beschouwden theater louter als divertissement voor de burgerij. Daartegen trokken wij van leer. In 1960 richtte ik samen met Charles Cornette *Theater '61* op en daar wilden wij uitsluitend Nederlandstalig werk spelen. Kan je je dat voorstellen? Een heel seizoen lang, alleen Nederlandstalig werk! Enfin, we hebben het, met een zaaltje voor 80 man, toch vier jaar volgehouden. Ik denk dat een dergelijke heftigheid en het op een bijna dogmatische manier keuzes maken, iemand tot een zogenaamde ‘enfant terrible’ maken. Maar dat was ook nodig, want er moest zoveel weggeworpen worden! Enkel Herman Teirlinck, en zijn discipel Walter Tillemans, waren lichtbakens. Teirlinck was de grootste romancier die we hier hebben gekend. *Het gevecht met de engel* blijft één van onze belangrijkste romans. En ook zijn denken over theater was juist! Walter Tillemans op zijn beurt was een van de eerste die na de tweede wereldoorlog opnieuw theater is beginnen maken in dit land. Hij was de eerste die op een professionele manier is beginnen werken, met een heus gezelschap.”

Wat vond u van T68, het manifest dat Claus in de nasleep van *Thyestes* had uitgegeven?

“Hugo Claus was gebeten door de theatermicrobe! Hij is als acteur begonnen op het Conservatorium in Gent, maar bedacht zich al gauw –“zo’n theater ga ik toch niet binnenstappen!”- en is dan schrijver geworden. Zijn eerste teksten waren toneelstukken. *De Getuigen* schreef hij toen hij 21 was. Carlos Tindemans was een heel gedreven en secure theoreticus met zijn blik op de toekomst gericht. Hij was wild van *Thyestes*, dat Vlaanderen een ander theater toonde dan het tot dan toe gewend was. Het ging naar de essentie van de tekst. Samen met Alex Van Royen hebben Tindemans en Claus dat manifest geschreven. Nadien kwam Tillemans hen ook nog vervoegen. Wat zij beoogden, werd nooit bereikt, omdat de overheid schrik had. Theater als ontmoetingsplaats van mensen en gedachten was nu eenmaal een gevaarlijke plaats, zeker in 1968. Claus heeft zich naderhand kandidaat gesteld om directeur te worden van het NTG. In zijn plaats hebben ze echter Dré Poppe verkozen! Dat was een regisseur die ook voor televisie werkte, een schoolmeester eigenlijk. Dat maakt het duidelijk genoeg, nietwaar?”

Hoe verliepen de repetities van *Thyestes*?

“Financieel was het een harde dobber. Iedereen werkte praktisch voor niks. *Toneel Vandaag* produceerde en die hadden geen frank. Hugo moest beroep doen op de vrije tijd van de mensen. Hij vond een systeem uit waarbij hij met alle acteurs afzonderlijk repeteerde. Pas in de voorgenerale repetitie kwamen die mensen pas bij elkaar! Het was een noodoplossing, maar Hugo had er al hele theorieën rond gebouwd. Het was heel vreemd om als acteur pas zo laat het geheel van het samenspel te ervaren, maar het was verrassend. Het gaf een andersoortige nervositeit op het podium. Hij wist heel goed wat hij wou. Het is een schande dat hij nooit een kans heeft gekregen om op langere termijn als regisseur te werken!

Het doet mij enorm plezier om te zien dat Raven Ruëll *Leopold II* terug op de planken brengt. In een keer is de essentie van wat Claus te vertellen heeft, daar terug.”

Bent u in aanraking gekomen met figuren van de Grotowski-strekking die een tijdje in Vlaanderen heeft geleefd, zoals Franz Marijnen bijvoorbeeld, met zijn *Camera Obscura*?

“Marijnen en ik kenden elkaar, maar ik vond zijn werk zeer formeel. Decorte was voor mij stukken boeiender. Ik denk dan voornamelijk aan het stuk van Gebbel, *Maria Magdalena*, dat hij maakte voor het Kaafestival. In een keer werden er deuren opengemaakt. Vaak is theater nogal slaapverwekkend. Let wel, ik vind dat er de laatste 10 jaar serieus gewerkt wordt. Er is veel durf en ook verstand. Theater, dat is denken dat onderweg is. Je komt binnen, er gebeurt iets en het is terug weg als het doek valt. Het komt nooit meer terug. Het is een mededeling die elke avond enig is, uniek!”

Bent u ook in contact geweest met de Brusselse scène, die indertijd stond voor een erg lichamelijke aanpak binnen het theater?

“Tone Brulin en Franz Marijnen hebben *Sabou* gemaakt in *Vicinal*. De belangrijkste figuren daar waren Flamand, Frederik Bael en Jean-Paul Ferbus. Wat ze deden was zeker boeiend, maar ze beheersten nog te weinig het métier om werkelijk datgene te verwezenlijken waar ze van droomden. Na een tijdje werd het allemaal ook wat te formeel voor mij. Ze zijn ook heel vlug uit elkaar gegaan. Flamand is dan *La Raffinerie* begonnen en Ferbus heeft zich van dan af met film bezig gehouden. Philippe Maran en *Duranqui*, daar ben ik niet bij betrokken geweest. Hun theater had een soort Japans karakter, met veel stiltes, duisternis en mysterie.”

Een wekkerende kritiek van u is dat theater vaak te formalistisch was. U haalde het aan in verband met het werk van Marijnen en met wat in *Vicinal* werd geproduceerd.

“Formalisme is toch de dood van het theater! Als je in vormen verzandt, die niet leven en alleen maar bestaan omwille van de vorm, dan is er geen geboorte, geen creatie! Dan heb je te maken met maakwerk.”

Hebben dat formalisme waar u van spreekt en de invloed van Grotowski iets met elkaar te maken?

“Grotowski heeft maar heel weinig gemaakt. Hij was een groot denker, dat wel, maar een gevaarlijk denker, want een reactionaire, katholieke Pool. Hij maakte onder meer *Apocalyps* en *Le Prince Constant*, naar Calderon. Dat was het mooiste, vond ik. Toch moet je heel aandachtig blijven kijken en luisteren om er niet verloren in te lopen. Wij komen immers na Descartes. Wij zijn toch mensen van de rationaliteit. Mystiek zit niet elke dag bij ons aan de keukentafel.”

Vanwaar komt dat formalisme dan vandaan, denkt u?

“Dikwijls nam men gewoon wat uiterlijkheden van een stijl over. Je mocht je niet laten vangen aan een groepje acteurs die allemaal in het halfduister in hun flikker stonden. Dat bedoel ik.”

Wanneer zag u *Le Prince Constant*?

“In 1960 in Luik. Onvoorstelbaar was dat. Je keek in een put waar een acteur op een soort tabernakel lag.”

Voor zijn *Arkiologi* bouwde Wayn Traub een hele theaterzaal waarbij je ook in een put moet kijken, net als bij Grotowski. Heb je dat al gezien?

“Nee.”

Als ik het goed begrepen heb zag je twee voorstellingen van Grotowski?

“Nee, ik heb er denk ik drie gezien. *Akropolis*, *Le Prince Constant* en *Apocalyps*.”

Begon men toen al het publiek uit te nodigen om met de acteurs te praten?

“Dat herinner ik me niet. *The Living Theatre* deed dat wel, dat weet ik zeker. Tijdens *Mysteries in smaller pieces* kwamen ze in de zaal om met je te praten: “I may not travel... Why may I not travel.” Zo’n dingen.”

Is het niet zo dat diegenen die het niet zo op Grotowski en het fysieke theater in het algemeen begrepen hebben, vooral diegenen zijn die de politieke reflex bezitten dat theater een hoger maatschappelijk doel moet dienen?

“Het is mijn overtuiging dat theater sowieso politiek geëngageerd is, wat je ook doet. Van het ogenblik dat je de scène opstapt, ben je bezig met politiek. Je neemt het woord en je begint over jezelf te vertellen en over de mensen in de zaal.”

Misschien ligt daar uw probleem met zoiets als *Viscinal*. Je ziet vooral mooie beelden.

“Inderdaad, dat bedoel ik als ik spreek over het formaliseren van een voorstelling. Dat politieke element verdwijnt dan achter het loutere uiterlijk van de hele onderneming.”

Iets anders nu. U bent waarschijnlijk de enige acteur-theatermaker die toen en ook nog vandaag in de stadstheaters speelt.

“Dat is niet correct. Charles Cornette speelt nog steeds in de KVS en Frank Aendenboom is toch ook nog in de stadstheaters bezig?”

Vindt u dat de functie van de stadstheaters doorheen die 40 jaar echt veranderd is?

“Wat ik erg spijtig vind, is het verdwijnen van ensembles. Je kon dan echt vooruitplannen en programmeren op maat van een gezelschap. Het belangrijkste theater dat werd gemaakt tot de jaren 1980 werd steeds gemaakt door een regisseur met een vaste troep acteurs. Een direct gevolg van de teloorgang van acteursensembles is dat de verantwoordelijkheid teveel op de schouders van de regisseur komt te liggen. Er zijn voornamelijk economische redenen voor dit verlies, denk ik. 0,05 procent gaat naar cultuur. Wij hebben toch het geringste budget voor cultuur in gans Europa? En zo’n potentieel dat hier aanwezig is! Mochten wij Engelstalig zijn, de hele wereld zou onze acteurs kennen. Iemand als Schoenaerts bijvoorbeeld, dat was wereldklasse! Je krijgt vandaag wat ik een ‘competitietheater’ noem: zoveel mogelijk doen met zo min mogelijk middelen.”

We vonden een filmfragmentje van een *Oedipus*-voorstelling die in de KVS werd geproduceerd. Kan u daar iets over vertellen?

“Ik werkte in die periode met Walter Tillemans samen in Antwerpen, maar De Ruyter wilde mij koste wat kost in Brussel krijgen. Ik aardde toen wel in Antwerpen, had daar mijn vrienden, en bovendien lag het theater in Brussel toen op zijn gat. Het was een stad van komedies en boulevardtoneel. Maar De Ruyter wilde daar verandering in brengen. Hij was bijvoorbeeld de eerste die Claus programmeerde. Hij wilde het gezelschap een nieuw elan geven, maar hij bleef daarin wel een beetje een commerciant, een soepboer. In de eerste plaats moest het toch rendabel zijn. Hij bood me aan om een *Oedipus* te maken en ik ging uiteindelijk overstag. Ik vroeg wel om een nieuwe vertaling, want die van Dewaele zag ik niet zitten. Johan Boonen heeft daarin zeer goed werk geleverd. De KVS onder De Ruyter was echt het theater van de vedetten. Voor *Oedipus* stond ik samen op de scène met Ivonne Lex, Senne Roufaer en Nand Buyl, die allen bekende koppen waren van op de televisie, van onder meer *Schipper naast Mathilde*. Ondanks het feit dat een theatervoorstelling maken met ‘stars’ geen gemakkelijke opdracht was, viel de samenwerking met Senne, Ivonne en Nand verbazingwekkend goed mee. Toch had ik schrik om in zo’n vast gezelschap terecht te komen. Plots was daar dan *T68* en toen is alles in één keer in elkaar geklapt.”

Wat was de reactie van het publiek op die *Oedipus*-voorstelling?

“Het kreeg lovende kritieken en de zalen liepen altijd vol. Uiteraard is dat geen teken voor kwaliteit.”

U hebt ook een erg controversiële productie gemaakt in die periode: *Kleine Malcolm en zijn strijd tegen de Eunuchen*. Wat veroorzaakte al de ophef?

“Ik weet niet precies waarom het de reputatie heeft controversieel geweest te zijn. Het was een heel aangenaam stuk, een studentenstuk eigenlijk, met een degelijke acteursploeg. Charles Cornette, Mark Janssens, Frank Aendenboom, Bernard Verheyen en Denise Zimmerman maakten er deel van uit. De tekst was van David Halliwell en anticeerde op mei 1968. Een groepje jonge mensen wilde de boel doen ontploffen. Het was een heel mooie productie, maar er kwam geen kat op af. Het was dan ook geprogrammeerd in de blokperiode, wanneer vele van de studenten de stad uit waren. Het enige controversiële aan de voorstelling waren de lege zalen.”

Ik vroeg mij ook af of er specifieke artistieke strategieën zijn geweest binnen voorstellingen, die de scheidslijn tussen acteur en publiek deden vervagen. Dat speelde toen toch ook een rol in die tijd, niet? We hadden het daarnet bijvoorbeeld heel even over acteurs die de dialoog aangingen met hun publiek.

“Als je het daarover hebt, kan je natuurlijk niet om *Actie Tomaat* heen. Maar dat was eigenlijk geen actie van het publiek, maar van misnoegde acteurs. Zij waren het die riepen en gooiden. Het publiek zat daar naar te kijken als naar een spektakel. De toeschouwer is steeds ongewapend, ontvankelijk, onvoorbereid. Je kan van hem niet verwachten dat hij even snel en efficiënt als een acteur handelt. Dat kan niet! Anders moeten er geen acteurs zijn en geen stukken. Dan kunnen we gewoon wat naar elkaar kijken.”

Er zijn toch andere manieren om de grenzen tussen het publiek en de scène te overstijgen? Bijvoorbeeld door het publiek zijn eigen voorstelling te laten samenstellen uit de dingen die hij ziet?

“*Votre Faust* is in die geest gemaakt. Daar ging iemand met een hoge hoed rond waar nummers in zaten. Al naargelang het nummer verliep de tekst op deze of gene manier. In principe blijft alles relatief bij hetzelfde. Alles is toch gerepeteerd, van buiten geleerd. Er komt weinig improvisatie aan te pas.”

In hoeverre speelde improvisatie een rol in die tijd? Bij Duranqui ging Philippe Maran bijvoorbeeld van kop tot teen beschilderd in een vitrine staan. Dat was wel meer een happening dan een theatervoorstelling natuurlijk.

“Happenings waren inderdaad pure improvisatie. Tijdens die gelegenheden konden heel vreemde dingen voorvallen. Het gebeurde dat er vrouwen plotsklaps uit de kleren gingen en de scène opstormden! De mannen van Willem Breuker maakten indertijd heel vrije producties, maar bij het

overgrote deel van de op het eerste zicht meest wilde avant-gardistische groepen was volgens mij alles zeer goed geregeld.”

Kan u nog eens verduidelijken hoe u via *The Living Theatre* bij Brecht uitkwam?

“De eerste stukken van *The Living Theatre*, toen ze nog in die kelder speelden in New York, waren stukken van Brecht. Hun voorstelling *The Connection* was heel Brechtiaans en daarnaast ook heel realistisch. Als een acteur een naald in zijn arm stak, dan stak hij daadwerkelijk een naald in zijn arm.”

Dat stond niet in het werkboek van het *Berliner Ensemble*?

“Nee, helemaal niet. Zelf hebben we voorstellingen gemaakt die helemaal volgens het regieboek van het *Berliner Ensemble* waren opgebouwd. *Galilei* bijvoorbeeld. Het *Berliner Ensemble* had zoveel middelen! Ik woonde eens een repetitie bij van *The missing carf*. Drie SS-officieren komen binnen in een kamer waarin een divan staat. Ze snijden met een mes in het meubel om te zien of er niks verborgen zit achter de bekleding. Bij elke nieuwe repetitie werd die divan vervangen! Zoiets konden wij ons toch niet permitteren. Brecht zelf was een heel efficiënte denker, niet een heel grote, maar wel een efficiënte denker.”

Waarom is hij volgens u geen hele grote denker?

“Als je marxist bent, kan je met theater veel verder gaan. Je kan proberen een echte discussie op gang te brengen. Brecht heeft zich beperkt tot het begin en einde van zijn stuk en hij heeft zich nooit geëngageerd om de discussie verder uit te bouwen, om in de clinch te gaan met het publiek én met de autoriteiten.”

En wat met Boal, die zijn acteurs scènes liet spelen in het openbaar om een discussie uit te lokken. Niemand vermoedde dat ze deel uitmaakten van een voorstelling. Als er iets onrechtvaardigs voorviel, was het aan het publiek om in te grijpen.

“Een Marthaler gaat voor mij bijvoorbeeld veel verder dan Brecht. Brecht beperkte zich teveel tot het verhaal. De conclusie werd je op een schaalte aangereikt. Nochtans komt Brecht terug hoor. Ze hebben net in Parijs *Mann ist Mann* opgevoerd en naar het schijnt bracht dat daar veel teweeg.”

Walter Tillemans was iemand die steeds geprobeerd heeft om het theater aan de actualiteit te koppelen?

“Ja, Walter heeft altijd getracht om er midden in te staan, in de actualiteit, om in het politiek bestel, in de polis binnen te dringen. Zonder Walter Tillemans zou er in dit land geen theater zijn. Of er zou in ieder geval een ander theater zijn.”

Interview: Wouter Hillaert

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Sébastien Hendrickx