

Wij hadden een heilige overtuiging

Frans Redant

Lang voor hij directeur van de KNS werd, was Frans Redant een jonge, bevrologene student die gebeten was door theater en voor wie Grotowski een soort van goeroe was. Maar als dramaturg bij het Nederlands Toneel Gent kon hij daar niet zoveel mee aanvangen en was het vooral zijn heldere kijk op het theater die hem daar bijna dertig jaar op dreef hield.

Waar werd je interesse voor het theater gewekt?

“Thuis. Mijn vader was souffleur bij de plaatselijke toneelbond in het landelijke Hofstade bij Aalst. Als klein kind mocht ik daar rondzwerven op repetities. Dat fascineerde mij enorm. In mijn kindertijd waren daar de allergrootste talenten te zien. Ik raakte bedwelmd door de geur van oude pruiken (met front) en schminksticks van Leichner. Toen ik wat ouder werd, hebben we onze vaders vermoord, een putsch gepleegd, en ben ik zelf gaan spelen en regisseren. Op mijn achttiende ben ik naar die nieuwe school in Brussel gegaan, het RITCS, waar ik de richting dramaturgie koos. In de grootstad Aalst heb ik dan met mijn eerste RITCS-wijsheid, samen met andere dissidenten Toneelgroep Pan opgericht. We speelden Mrozek, Ionesco, Beckett - toen voor Aalst de absolute, nog nooit vertoonde avant-garde. Enkele Pan-leden zijn dan nog naar Conservatorium en Studio getrokken, zonder succes overigens.”

Daarna kon je meteen als dramaturg aan de slag?

“Het was een heel comfortabele tijd. Ik was in '68 afgestudeerd en ik kon inderdaad onmiddellijk in het NTG aan de slag. Men had in hogere regionen blijkbaar wat willen doen aan de kwaliteit van het Vlaams theater, en zodoende had men het RITCS opgericht met o.a. een opleiding van regisseur en van dramaturg. De drie grote theaters kregen een extrasubsidie van 1,5 miljoen frank wanneer ze een fysicaal trainer, een logopedist en een dramaturg engageerden, want die functie was welhaast onbestaande. Ik was van de eersten die daarvan heeft kunnen genieten. Voor jonge acteurs lag het toen moeilijker, al waren er eigenlijk niet zoveel studenten in de toneelscholen als nu. Het was onderbetaald en een acteurscarrière beginnen was altijd een sprong in het water. Er waren ook minder gezelschappen. Dat was natuurlijk een probleem, en zo zijn Arca en al die kamertheaters ontstaan, omdat ze in Brussel, Gent, Antwerpen met afgestudeerden zaten, die nergens anders terecht konden. Uitzonderlijk belandde een acteur bij een van de weinige beroepsgezelschappen, maar de rest moest het maar zien te redden. Je had dan een opleiding gevolgd aan de Koninklijke Toneelschool en je verzeilde met je diploma in amateur-kringen. Toen Toneelstudio 50/Arca werd gesticht, schiep dat meteen weer mogelijkheden. Maar het landschap, zoals wij dat nu kennen, was veraf. Er was alleen Arca in Gent, het Fakkeltheater in Antwerpen, het Brussels Kamertoneel, Antigone-Kortrijk en het Mechels Miniatuurtheater.”

Er waren nogal wat Brecht-ensceneringen?

“Vooral in Antwerpen werd Brecht geënceneerd: door Fred Engelen en Walter Tillemans; te lande door Rudi Van Vlaenderen. Als student keek ik geweldig op naar hem, mijn imposante directeur in het RITCS, die in nachtelijke uren in een proletenplunje affiches ging plakken voor zijn eigen gezelschap Toneel Vandaag. Dat was een van de kleine gezelschappen die toen net bestond; historisch niet onbelangrijk, ook voor Vlaamse auteurs. *Thyestes* is de zwanenzang geweest.

Rudi Van Vlaenderen was waarschijnlijk de grootste Brecht-promotor. Hij reisde vaak naar Berlijn, was vertrouwd met het Berliner Ensemble, was secretaris van de vriendschapsvereniging België-DDR. Hij en Walter Tillemans wilden Brecht 'juist' brengen, dat wil zeggen niet louter om het formele, esthetische, maar vanuit een overtuigd engagement.

In die tijd werd praktisch alles gekopieerd. Theaterdirecties trokken naar Parijs of Londen om een voorstelling te bekijken en ze brachten programmaboekjes mee waarin ze tijdens de voorstelling vlug het decor hadden nageschetst. Men keek op naar Engelse acteurs en voor de eigen casting ging men liefst af op de fysionomie van de oorspronkelijke acteurs. Roger Bolders was steevast de Vlaamse Collin Blakely, Werner Kopers Vlaamse Allard van der Scheer... Men wilde alles zo getrouw mogelijk evenaren. Uiteraard waren er schitterende voorstellingen te zien in het buitenland; in het Berliner Ensemble repeteerden ze zes maanden of meer aan een voorstelling, zonder tijdsdruk, met alle artistieke en financiële mogelijkheden. Men kon bijgevolg de auteur niet beter dienen dan door die perfectie na te streven, dus bootste men na. Of het nu in Antwerpen of in Brussel was, je kon *Moeder Courage* niet doen zonder exacte kopie van de kar van Helene Weigel, en onze Anna Fierlings liepen braaf hun rondjes op het draaitoneel. Waarom de perfectie trachten te veranderen, laat staan verbeteren? Het Berliner Ensemble hield er trouwens een toezicht op hoe Brecht geïnterpreteerd werd. Zo leende het de modelboeken uit. De regieboeken, met honderden foto's van elk spelmoment, werden toegestuurd naar het gezelschap dat bijvoorbeeld *Het leven van Galileo Galilei* zou opvoeren. Zo heeft Walter Tillemans het in den beginne ook gedaan, behalve bij *Man is man*, dat hij verplaatste naar de Vietnam-oorlog. Toch moet er bij gezegd dat een voorstelling nooit een kopie kan zijn, al was het maar door eigenzinnigheid van de regisseur, of de eigen inbreng van getalenteerde acteurs. Ik herinner me - het is nog maar enkele jaren geleden, dat in West-Duitsland een voorstelling van een vooraanstaand Duits regisseur door de erfgenamen van Brecht verboden werd omdat het concept niet 'brechtiaans' genoeg was. Erfgenamen zullen in het theater een probleem blijven.”

Heb jij als dramaturg ooit te maken gehad met censuur?

“Neen, maar er zijn wel schoolvoorstellingen verboden geweest voor het katholiek onderwijs, die wel plaats hadden voor het officieel onderwijs. Er kwam al eens een deken van het bisdom kijken naar een voorstelling die zei: ‘Nee, dat is niet geschikt voor onze jongens en meisjes.’ Ik geloof dat Gent het embargo op Sartre voor het eerst verbroken heeft met *De gevangenen van Altona*. Jean-Paul Sartre kon door een officieel theater niet gespeeld worden in katholiek Vlaanderen omdat hij op de index van de verboden boeken stond. Misschien was er toch een keer sprake van censuur: er is ooit een rel geweest in Gent, in de beginjaren van het NTG, rond *De horens van de haan* van Fernand Crommelynck met de blote

borst van de prille Marilou Mermans. De voltallige raad van beheer gaf op de generale repetitie aan de regisseur de raad, de actrice even driekwart en niet frontaal te zetten. In het begin van de jaren '60 was naakt *not done*. Marilou gaf nog les in een Antwerpse muziekschool en was meteen haar job kwijt.

Ik herinner mij later ook de voorstelling *Paard en Ruiter* van Peter Shaffer, waar bij de naaktsce ne het licht prompt 50% werd gedempt. Naakt kon wel in Arca, honderd meter verder, maar niet in het NTG met zijn ruimer en burgerlijker publiek.”

Werd er vooral veel internationaal repertoire gespeeld?

“Ja, meestal ging het om vertalingen. Het was eigenlijk altijd een karwei om Vlaamse dramaturgie te programmeren. De kwaliteit was doorgaans ondermaats, op een paar uitzonderingen na als Hugo Claus of Jef van Hoeck. Er waren vrijwel geen Vlaamse toneelauteurs die kwaliteit afleverden, ook omdat met theater niks te verdienen viel. Wie een beetje kon schrijven, stopte zijn energie in romans.

In het begin behoorde het tot mijn taak als dramaturg om contacten te leggen met auteurs en de eigen dramaturgie aan te wakkeren. Er was immers een Koninklijk Besluit, dat de theaters de opdracht gaf zoveel klassiek, zoveel modern, en zoveel eigen Vlaams werk te brengen. Men moest  en of twee eigen Vlaamse stukken per jaar creëren. Dat was eigenlijk een hopeloze zaak, maar nog zeer jong zijnde, was ik vol geloof dat het ooit zou lukken. De meeste manuscripten die ik kreeg, gingen met ellenlange brieven vol kritiek terug naar afzender. Soms deed je dan een inspanning om er met een auteur aan te werken, maar hoe meer je er aan timmerde, hoe slechter het werd. Mijn frank is pas veel later gevallen met Tom Lanoye. Plots bleek het fenomeen 'een geboren toneelauteur' te bestaan. Ik had aan mijn vriend Tom, toen nog de auteur van 'Een slagerszoon met een brilletje', gevraagd om voor het NTG een stuk te schrijven. Hij zou iets voor het theater bewerken van de door hem bewonderde Gerard Walschap, Houtekiet geloof ik. Tot ik 's anderendaags al een telefoontje kreeg van een opgewonden Tom, die zei dat hij die bewerking toch niet kon doen, maar dat, als we wilden, hij liefst iets nieuws zou schrijven. Dat is dan *Blankenberge* geworden. De acteurs kregen het vstuk te lezen, vonden het schitterend, en vochten om in de cast te mogen zitten. Nochtans zit het slot van 'Blankenberge' dramaturgisch niet zo goed in mekaar. Maar ik ben er wijselijk met mijn fikken vanaf gebleven. Regisseur Senne Rouffaer en ik beseften dat als we zouden beginnen prutsen, het alleen maar slechter kon worden.”

In '68 kwam je terecht bij het NTG. Wat typeerde dat stadstheater toen?

“Gent bekleedde een aparte positie in het theaterlandschap. Toen ik er begon, bestond het gezelschap drie seizoenen. Omdat het nieuw was en er allemaal jonge acteurs speelden, werd het smalend door de collega's 'de kindertuin' genoemd. Er waren een paar oudere acteurs, Cyriel van Gent, Werner Kopers en Jef Demedts die van KVS Brussel kwamen, Roger Bolders, Chris Boni, maar voor de rest waren het allemaal piepjonge gasten. Jo de Meyere, Lieve Moorthamer, Hugo van den Berghe, Blanka Heirman bijvoorbeeld. Er was veel energie, en we hadden een enorm publiek! Gent had 20 jaar lang geen eigen gezelschap gehad en was altijd aangewezen geweest op de voorstellingen van KNS-Antwerpen. Dat waren mooie

voorstellingen, er was al een publiek, maar toch.... In '65, op de plechtige openingsvoorstelling met *Maria Stuart*, werd het publiek welhaast gek. Er lag in de zaal destijds nog een plankenvloer, waarop bij het eindapplaus, minutenlang hels en oorverdovend met de voeten werd gestampt. Aldus betuigden de fiere en koppige Gentenaren hun dankbaarheid om opnieuw een eigen gezelschap te hebben.”

Werden er nadien dan nog voorstellingen van Antwerpen naar Gent gehaald, en omgekeerd?

“De formule van ‘Nationaal Toneel’ heeft nog een tijdlang bestaan. Er bestond het draaischijf-systeem. Eén keer per seizoen werd onder de noemer Nationaal Toneel een voorstelling uitgewisseld. Wij kregen een keer KNS en KVS op bezoek, en vice versa. Die draaischijf is dan mettertijd spaak gelopen. In het begin draaide ze goed, maar het probleem was dat je bijna een jaar vooraf moest plannen en kiezen. Er werden onderling geen uitkoopsommen betaald, het systeem van de gesloten beurs, wat ook al eens voor wrevel zorgde. Zo bracht het ene gezelschap een voorstelling met 15 acteurs en dan kwam een ander gezelschap op bezoek met 2 of 3. Er moesten séjours en transportkosten betaald worden en zo kwamen sommigen er goedkoop vanaf. Ook artistiek begon het soms te wringen, zodat de draaischijf tenslotte ter ziele is gegaan. De sleutel zat op de deur...”

Met Toneelstof zien we *Thyestes* als een scharniermoment: geënceneerd theater, maar met een performatieve uitdrukkingvorm. Wat vind jij daarvan?

“Ik ga er niet mee akkoord, zoals wel eens is gezegd, dat het theater zich pas met *Thyestes* zou losgerukt hebben van de literatuur. *Thyestes* is toch ook literatuur. Het was vooral het kader dat nieuw was. Hugo Claus en Ton Lutz hadden de voorstelling een beetje een oosterse, japaniserende kleur gegeven. De kostuums en de fel overdreven schmink, waren ongezien, de spreekstijl ongehoord. Het zou neo-expressionistisch kunnen geklonken hebben. Maar in de jaren '60 zijn er nog wel andere goeie voorstellingen geweest hoor.”

Je noemde *Thyestes* een zwanenzang voor Toneel Vandaag?

“Die voorstelling betekende de ondergang voor Toneel Vandaag. Rudi van Vlaenderen werkte met vaak met acteurs die ook verbonden waren aan het Dramatisch Gezelschap van de radio. Toneel Vandaag bracht kleine voorstellingen. Toen ik op het RITCS zat organiseerde Toneel Vandaag de ‘Middagen van het Toneel’. 's Middags namen wij onze boterhammetjes mee en gingen we naar een voorstelling van Toneel Vandaag, die overigens werd bijgewoond door een talrijk publiek van employés van de ministeries. Maar *Thyestes*, met Ton Lutz, één van Nederlands meest vooraanstaande acteurs-regisseurs, had een vrij dure bezetting. Decor van Roel D’Haese, klankband van Louis de Meester, niets was aan het toeval overgelaten. Het budget overschreed de mogelijkheden van het kwetsbare Toneel Vandaag. *Thyestes* had eigenlijk de aanloop moeten en kunnen zijn naar T'68. Maar dat project is gekelderd door kortzichtige cultuurpolitiek. Want wat vroeg T'68? Vijf of zes miljoen frank, een peulschil. T'68 zou voor zijn eigen opleiding zorgen. In het manifest kan je lezen wie ze er allemaal gingen bijhalen. Bovendien had Hugo Claus toen in Parijs

contacten met een Edward Albee, een Jean-Louis Barrault. Nadat *Thyestes* ook in Parijs gestaan had, in Théâtre des Nations, zou dat een internationale uitstraling krijgen. Wat betekende vijf miljoen dan?”

Het schijnt dat *Thyestes* in Parijs voor nogal wat controversie zorgde?

“Hoe het daar ontvangen is, weet ik niet. Ze kwamen in ieder geval naar huis met grote verhalen en hoge petten. We zullen dat dus maar geloven. Wij, RITCS-studenten werden als het ware gehersenspoeld door kerels als Alex van Royen en Carlos Tindemans. Zij hadden wel oog en neus voor nieuwe vormen.”

Was er een soort typische interpretatie van Grotowski in Vlaanderen?

“Wat kende men van Grotowski? Toen ik naar de drie voorstellingen ging van zijn Akropolis in het PVSK, meen ik daar bitter weinig theatermensen gezien te hebben. Er mochten per keer ook maar 90 toeschouwers binnen. De meerderheid van het publiek in het Paleis toen was overigens Franstalig. Er waren ook wat studenten, maar wie had Grotowski eigenlijk gezien? De mythe kon groeien. Men maakte voorstellingen zoals men dacht dat Grotowski het zou gewenst hebben. Maar wie had het ook echt aan den lijve ondervonden? Franz Marijnen was de enige. Er zijn nog wat universiteitsstudenten voor een paar maanden naar Wroclaw getrokken, dat toen een beetje een bedevaartplaats was geworden. Maar het leverde weinig op. Waar in die tijd wel het corporeel theater aan bod kwam, was in Arca. De directie lag bij Jo de Caluwé en Jean-Pierre de Decker, allebei RITCS-alumni. De jonge Jan Decorte heeft in Arca zijn eerste twee stukken gespeeld, *De Spaanse monnik Ambrosio* en *Kosmica*. Dat was pas corporeel theater. Er werd schuimbekkend over de vloer gerold, luid geschreeuwd en veel naakt vertoond. Het repertoire van Arca was internationaal gezien wel interessant. Zo kwamen o.a. Arrabal, Genet, Handke en de jonge Heiner Müller aan bod. Daar viel wat te beleven.

Maar het Living Theatre, dat we in het Théâtre 140 van Jo Dekmine zagen, gaf ons echt een schok. Wild waren we ook van Jérôme Savary met zijn *Le Grand Magic Circus et ses Animaux Tristes*, en heel die vloed aan marginaal theater, dat hier binnenstormde.

En van Grotowski uiteraard, die in '66 of '67 was uitgenodigd door onze Franstalige pendant, INSAS. Met het RITCS zaten we in hetzelfde gebouw in de Naamsestraat. INSAS had een acteursopleiding, wij niet. Wij mochten af en toe gaan kijken naar wie men daar voor een masterclass had uitgenodigd. Ik heb er Erwin Piscator nog meegemaakt, toen die in de Parkschouwburg Oppenheimer regisseerde. En Grotowski had men dus ook uitgenodigd voor een workshop, maar wij mochten niet binnen in het heiligdom, dat enkel voor de laatstejaars gereserveerd was. Dus Marcel de Stoop en Franz Marijnen waren bij de gelukkigen. Wij dweepten met Grotowski. Hij was voor ons een wonderdoener die acteurs met de trillingen van hun stemapparaat, kaarsen kon doen doven, terwijl achteraf toch gebleken is dat enig charlatanisme en sectarisme niet veraf waren. Franz Marijnen heeft nu nog last in zijn gebeente door de Spartaanse martelingen die hij bij in Polen heeft ondergaan. Grotowski repeteerde ook, zoals dat heette, 'over de grens van de vermoeidheid'. Men trainde en trainde aan één stuk door, van 's morgens tot 's anderendaags. Het was wel fascinerend theater, laboratoriumwerk voor een uitgelezen publiek van 60 man. Grotowski sloeg

aan in katholiek Vlaanderen, niet in protestants Nederland. De theorie en praktijk van Grotowski bracht heel wat in beweging, maar binnen zo'n officieel theater, dat zich richtte tot een zo breed mogelijk publiek, kon je daar niet meteen iets mee aanvangen.”

Walter Tillemans vertelde ook over Grotowski. Hij zei dat hij buitenkwam en er niks van begrepen had.

“Dat vonden wij ook niet nodig. Het gestencilde blaadje papier dat ons werd toegestopt, vertelde ons waarover het ongeveer ging. Van de Tsjechische 'Drie Zusters' in regie van Ottomar Krejca heb ik ook geen woord begrepen. Boventiteling bestond toen niet.

Maar ja, dat was een andere generatie. De meeste Vlaamse acteurs begrepen dat ook niet. En Walter zal daar natuurlijk een uitleg voor hebben, die gedeeltelijk ook klopt. Grotowski was een Pool en het katholieke Polen speelde een niet onbelangrijke rol in zijn theaterdenken. Het theater was een klooster, de acteurs gedisciplineerde monniken en flagellanten. Ons trof de precisie van de acteurs en van de hele voorstelling. Arm theater, theater maken zonder machinerieën, zonder trucs, zonder geluidsapparatuur. Als er geluid of muziek nodig was, maakten de spelers die ter plekke zelf. Voor de belichting waren er 2 spotjes van 500 Watt, *c'est tout!* Dat vonden we pas écht theater, zonder gedoe. "Back to the roots van de sjamaan in zijn gewijde grot!" Bovendien sprak het feit dat men er met een heilige overtuiging in geloofde, ons enorm aan. Omdat ook wij zo'n heilige overtuiging hadden om alles te veranderen.”

Hadden onze acteurs dan niet de precisie van de Poolse?

“Nu wel, maar toen was er ook nog heel veel amateurisme op de prairie. Niet alleen wat acteren betreft; ik heb het nog meegemaakt dat een decor nog niet klaar was op de première. Ongelooflijk! En ik vind dat er nu doorgaans veel beter geacteerd wordt dan toen. De opleidingen zijn veel beter geworden. Er zijn misschien nog wel mindere voorstellingen, waarin acteurs zich ongelukkig voelen, maar echt slechte acteurs bestaan niet meer. Toen had je in een gezelschap de fameuze categorieën: eerste, tweede en derde plan. De kleine rolletjes werden opgevuld door de minder getalenteerde broeders, en dat zie je niet meer. Ook de kleinere rollen zijn nu sterk bezet. De droom van Stanislavski is uitgekomen! Maar je moet alles in zijn tijd zien. Nu is er ook veel meer sérieux. We kwamen in Vlaanderen uit een tijd dat theater op bandwerk leek. Acteurs speelde 15 rollen op één seizoen! Daardoor werden er tijdens de voorstelling ook courant mopjes verkocht of grappen uitgehaald. Het was een spel! Men beweert dat Nand Buyl daar specialist in was, maar altijd zonder dat het publiek er iets van merkte, en dat konden alleen de grootsten...”

Had de NTG-workshop van Marijnen en Brulin veel met Grotowski te maken?

“Franz is na het RITCS in '67 met een beurs kunnen vertrekken naar Polen, waar hij meer dan een jaar met zijn vrouw verbleven heeft. Het jonge paar heeft er zwarte armoe gezien; en dan kwam Franz terug, en hij kon terecht in zijn thuisbasis, het Mechels Miniatuurtheater, waar ze hem in spanning verwachtten. Na zijn val daar, kon hij nergens terecht, niet als lesgever of als regisseur in de gezelschappen. Onbegrijpelijk was

dat, met dergelijke ervaring. Franz had wel een franke teut en in de kortste keren had hij zich in het officiële theater een legertje vijanden verzameld. Als je zijn interviews van toen er op naleest, krijg je de stellige indruk dat er niks deugde in Vlaanderen. Een handvol geloofsgenoten vond dat er toch iets vruchtbaars moest aangevangen worden met de man en zijn verworven kennis, en zo is die workshop van het NTG opgericht. In de Academie voor Schone Kunsten van Pierre Vlerick werd dan de Zwarte Zaal ingericht door NTG-scenograaf Marc Cammaert - het NTG in samenwerking met Proka. Franz en Tone Brulin zijn daar de fameuze Workshop gestart. Er werd een annonce in de krant geplaatst om acteurs te auditioneren. Een klein groepje, waaronder enkele pas afgestudeerden van het Gents Conservatorium, ging aan de slag: Magda Cnudde, Mark Willems, Christel Steffens, maar ook niet-opgeleiden, waren erbij, Anita Daldini, en de West-Vlaamse zonderling Pascal Deverwerre, die enkel wat West-Vlaams tussen de tanden kon mompelen, maar acrobatisch wel perfect meedraaide. De eerste voorstelling was een tekst van Tone, en dan kwam Franz Marijnen. Ze repeteerden niet, ze trainden volgens de keiharde discipline van Grotowski. Fysieke training kwam op de eerste plaats. De voorstelling was een neerslag van hun trainingen. Ze hebben wel *De Menninas* gemaakt, een indrukwekkende voorstelling! Maar er kwam verzet van binnen het gezelschap, en na een jaar werd de workshop opgedoekt. Een aantal NTG-acteurs vond het wel interessant wat daar gebeurde, ze misten niet graag de boot, en wilden ook wel de kans krijgen om die geheimzinnige workshop te volgen. Omdat in het moederhuis ook al noodgedwongen op de centen werd geknibbeld, had men al gauw het gevoel dat er veel te veel geld in de Zwarte Zaal werd gepompt. In werkelijkheid ging het om een habbekrats. De idee van een 'tweede plateau' zou in onze grote theaters pas later rijpen. Franz Marijnen is dan gaan lesgeven aan een aantal Amerikaanse drama-departments; hij heeft daar aan de universiteit een troepje oud-studenten rond zich verzameld en zijn Camera Obscura gesticht, dat zeer regelmatig te gast was in Gent en in Mickery-Loenersloot van Ritsaert ten Cate. Maar nu zitten we al volop in jaren '70..."

Zag je ooit *Saboo* van Tone Brulin, wat eerder op Artaud was geïnspireerd?

"Dat herinner ik me niet meer, waarschijnlijk wel.

Ik heb nog andere voorstellingen van Brulin gezien, met zijn Otrabanda Company. Tone gaf les aan een of andere universiteit in Amerika en is de Mississippi afgevaren met een theatervlot. Ze legden aan en speelden. We hebben de Otrabanda Company ook nog in het NTG uitgenodigd. Tja, Tone zal altijd Tone blijven."

Hoe bedoel je?

"Tone is eigenzinnig, een begenadigd einzelganger. Als auteur met een zeer persoonlijke schriftuur. Zinnen, flarden worden afgevuurd, soms is de draad niet meteen duidelijk. Maar altijd weet hij een theatraliteit op te bouwen uit de caleidoscoop aan middelen, die hij een leven lang verzameld heeft van Oost naar West, van Noord naar Zuid. 'Onze commis-voyageur' typeerde Herman Teirlinck hem.

Tone heeft ons in het RITCS ook de liefde voor het oosters theater bijgebracht. Al die invloeden zoog hij op als een spons, die hij te gepasten tijd uitkneep. Hij heeft pas heel goed getoond wat hij allemaal in zijn mars meedroeg met *Tiedrie*. Die voorstellingen werden ook weer gedragen door een hecht groepje met een heilig vuur bezielde: Alida Neslo, Erik van Herreweghe, Brigitte de Man,... Het was schitterend, wat hij daar deed. Maar ook *Tiedrie* werd gekelderd door een minister van wat Cultuur heet.”

Mensen zoals Marijnen en Brulin hebben misschien heel weinig publiek bereikt?

“In het begin toch, denk ik. Maar ik kon Franz niet lossen. Hij wou alleen die workshop doen. Een paar jaar nadien heb ik hem kunnen overhalen om in het NTG een regie te doen. Het stuk dat hij gekozen had werd door enkele acteurs (niet van de grootste) op een volksvergadering afgestemd. Tenslotte viel zijn keuze op *Yerma* van Lorca. Dat is niet zo best meegevallen, door de domheid van enkele acteurs die maar niet begrepen of wilden begrijpen wat Marijnen bedoelde. Hij wou dat elke voorstelling een nieuwe geboorte was. Op het einde van het stuk wurgt Yerma haar man. Ik weet nog dat Franz tegen hoofdrolspeelster Suzanne Juchtmans zei: ‘Op een avond kan het zijn, dat je die drang niet voelt en dan wurgt je hem gewoon niet.’ De voorbeeldige Suzanne begreep de metafoor meteen, maar voor sommigen ging deze denkpiste te ver. Hilariteit! Voor mij was het al bij al een aanvaardbare voorstelling, maar de liefde van Franz voor het NTG zou nog voor jaren bekoeld zijn. Later, toen hij in de Duitse theaterfabrieken van Bochum en Hamburg schitterende grote voorstellingen had gemaakt, opera, operette, toen hij zich verzoend had met het klatergoud en de rode pluche, en toen het NTG onder Jef Demedts en de Beleidsgroep, zijn blazoen had opgepoetst, konden we hem terughalen, en heeft hij nog een paar opzienbarende voorstellingen gemaakt. *De koning sterft* van Ionesco, *Lear* van Shakespeare, waren beklievende voorstellingen. De Grotowski-pupil van weleer was gaan houden van de grote zaal, van het groot publiek. En voor oudere acteurs was hij één en al charme geworden.”

Hoe belangrijk denk je dat Artaud en Grotowski voor de jaren '60 zijn geweest en welk belang hebben ze nu nog?

“Die periode van het corporele theater is zo een beetje weggeëbd. Het is een mode geweest. Ik zag op Arte twee documentaires over Grotowski. In de laatste zag je hem toen hij naar Indië ging en een soort fakir was geworden. Ik dacht: ‘Mijn god, is dat ooit mijn idool geweest?’ Artaud is zeer belangrijk geweest, al was het maar omdat Hugo Claus hem uitgeroepen heeft tot zijn geestelijke vader. De mythe Artaud is pas decennia na zijn dood een leven gaan leiden. Maar praktisch, zoals Grotowski met zijn coherent systeem, heeft Artaud volgens mij nooit invloed gehad. (Het Théâtre Alfred Jarry heeft niet zoveel betekend; de voorstellingen in dat piepkleine theatertje kun je op je ene hand tellen.) Misschien wel in de manier van denken over theater. Het vanuit de buik, vanuit het onderbewuste opgekropte frustraties loslaten, was allicht nieuw.

Maar in die theoretische geschriften van Artaud staat natuurlijk ook veel onzin van een verslaafd en gehavend mens.”

En nu? Wat is er in de jaren '60 gebeurd dat vandaag nog zijn weerslag heeft?

“Ik weet het niet. Men kan dat moeilijk aantonen. Al het gebeurde heeft invloed op wat daarna komt. Na ons kwam een generatie, die het theater op een totaal andere manier aanpakte. Lucas Vandervost, Luk Perceval, Dirk Tanghe, om er enkele te noemen. Wij kregen met de paplepel mee dat we de auteur moesten dienen. De tekst was heilig. Daar *moest je het mee doen*. Je moest je verbeelding laten werken, middelen zoeken om moderne voorstellingen te maken, maar allemaal uitgaand van de tekst. De volgende generatie lachte met die tekst, hij was helemaal niet heilig! Je *moest er iets mee doen*. Er was in de jaren '60 niet wat je noemt literair theater, maar er was een groot respect voor de tekst. En daar is nu absoluut geen sprake meer van. Lucas Vandervost, Sam Bogaerts, Luc Perceval zwoeren niet met hand op het verzameld werk van Shakespeare; als het moest brachten ze de meester in stukjes en fragmenten. Ik herinner me *Romeo en Julia* nog van het Gezelschap van de Witte Kraai. Er werd gewoon met die tekst gesold en gedold, de tekst was maar een voorwendsel om een leuke voorstelling te maken. En sommigen betreuren nu dat ze geen echte Shakespeare meer te zien krijgen. Maar wat is 'echt' in het theater?”

Zie je bij de latere generatie ook een andere speelstijl?

“Er wordt nu gewoon goed geacteerd, maar ik zie niet meteen een andere stijl. De oude Gentse acteur Rober Maes zei: 'Stijl? Stijl? Ne stijl is waar de honden tegen zeiken.'

Jan Declair is altijd Jan Declair. Of hij nu in een voorstelling van Dario Fo staat of in een stuk van Luk Perceval, ik zie daar geen stijlbreuk in. Dat is gewoon degelijk ouderwets-nieuwerwets toegewijd acteerwerk. Dat zie ik ook bij Dirk Roofthoof, Jos Verbist, Nand Buyl en bij zovele anderen. Goeie acteurs zijn vooral geloofwaardig. Erin geloven, dat was ook de kern bij Grotowski. Als acteurs bezig waren, was zijn enige opmerking of hij hen al dan niet geloofde. Indien niet, moest je maar even iets anders proberen, zodat de meester je wel geloofde. Maar hij zou nooit gezegd of getoond hebben hoe het moest. Voorspelen is zeer lang een regisseurspraktijk (en een opleidingspraktijk) geweest. Alles uit de acteur zelf laten komen, is ook een belangrijke evolutie geweest. Het heeft lang geduurd, vòòr acteurs dat konden of durfden. Improviseren was nieuw. Toen men in het begin tegen de acteurs zei dat men zou gaan improviseren, zorgde dat voor paniek. ‘Wat moet ik dan doen?’ ‘Ik weet het niet’. ‘Zeg maar wat ik moet doen! U zijt de regisseur! Daarvoor wordt u betaald.’ In de jaren '60 was improviseren een lelijk woord. Als er al geïmproviseerd werd, was het totaal belachelijk. Zo heb ik een voorstelling op de klippen weten te lopen. Het was de opening van het seizoen en we gingen *Oedipus* doen in het NTG, onder directie van Jaak van Schoor en geregisseerd door François Beukelaers. François was een *enfant terrible* dat op de Studio les gaf, een vrije, hippe vogel. Hij ging zelf een zo vrij mogelijke bewerking maken en via improvisatie ging men tot een voorstelling komen. De acteurs wisten niet wat te doen. Ik zag Rudi Van Vlaenderen, de grote Rudi, die toen op zijn kleinst was, zijn zakdoek uit zijn zak nemen en hem losjes ronddraaien. ‘Is het goed, zo,

François?' Nu wordt creativiteit in alle toneelscholen gestimuleerd. Dat acteurs zelf moeten nadenken en meedenken, is toch schitterend. En het komt dichtbij het ideaal van Craig en Teirlinck."

Wat is het grootste verschil met toen, als je kijkt naar de stadstheaters?

Het Toneelhuis werkt nu vooral met artistieke kernen, die rond de regisseur zijn samengesteld. Vroeger was het anders.

"Carlos Tindemans noemde het stadstheater van vroeger denigrerend het 'grootwarenhuis', waarin alleman, elckerlyck dus, zijn gading kon vinden. Er werden een zeer verscheiden repertoire getoond, zonder eenheid of achterliggende visie. Wat onze generatie meekreeg, was dat een gezelschap een eigen gelaat moest hebben. Was dat een versmalling? Wanneer we de na-oorlogse repertoires van KVS of KNS bekijken, valt op hoeveel luchtige komedietjes daarop figureren, afgewisseld met een serieuze brok klassiek. Verliezen we echter niet de economische noodzaak in die tijd uit het oog. Shakespeare en Ibsen waren slechts mogelijk dankzij de recettes van Claude Magnier en Marc Camoletti.

Guy Cassiers is een goede vriend, ik heb grote bewondering voor zijn voorstellingen, maar ik ga niet akkoord met de manier waarop hij zijn huis inricht. Het is waarschijnlijk ook niet zijn totaal vrije keuze, iets dat in andere regionen bedisseld is. Misschien is het paranoïa, maar volgens mij zat er een geheim masterplan achter het afschaffen van de gezelschappen. Toen ik directeur werd in Antwerpen duurde het niet lang voor ik onder druk werd gezet om het gezelschap naar huis te sturen, om alle acteurs te ontslaan. 'Vaste gezelschappen zijn niet meer van deze tijd', heette het. Dat is gebeurd in Brussel, toen Franz Marijnen er directeur werd, in Gent toen Jean-Pierre de Decker er directeur werd, en het zou ook in Antwerpen gebeuren toen ik directeur was. Ik heb dat geweigerd. Omdat ik geloof in een gezelschap, in een ensemble. Een orkest heeft ook een eigen klank; en dat bouw je op. Ik geloof niet in een Orkest van de 20^e Eeuw dat uit solisten en handlangers ad hoc bestaat. We zijn een enorm potentieel kwijtgespeeld met het opheffen van grote gezelschappen. En met groot bedoel ik dan minimum 20 spelers. Liefst meer. Natuurlijk is er ook economische druk, maar ik vind dat je beter investeert in mensen, dan in infrastructuur."

Hoe ging men te werk in zo'n ensemble van twintig man?

"Je moest een repertoire spelen. Dat werd door de directie, samen met dramaturg en later door de beleidsgroep samengesteld. Dan werden er regisseurs aangezocht. Het gebeurde dat een regisseur graag een bepaald stuk wou doen (het fameuze 'verlanglijstje'...) en als dat paste binnen de visie van dat repertoire, kon dat. Maar de verantwoordelijkheid lag bij de directie van het theater. Een gezelschap moest op alles voorbereid zijn, het moest voldoende mankracht in huis hebben om bv. een klassiek stuk te kunnen bezetten. Je kon een beroep doen op gastacteurs, maar als je geen Hamlet in huis had, dan, speelde je 'Hamlet' niet. Je moest dus ook een werkzame verdeling hebben: mannen, vrouwen, oud en jong. Acteurs groeiden binnen een gezelschap. Ze leefden samen en beïnvloedden en voedden elkaar. En dat heb je nu met die ad-hoc producties helemaal niet. Na de laatste voorstelling is iedereen terug weg, en is men alweer

ergens anders met iets anders bezig. Ik wil over de kwaliteit van voorstellingen geen slecht woord zeggen, maar iets is men verloren. In de grote historische periodes van het theater draaide alles rond de gezelschappen. Mensen die elkaar kenden, werkten samen, en zo werd minder tijd verloren. Nu worden regisseurs gezocht en dan pas acteurs geronseld. Huurlingen huren huurlingen in. Ik denk niet dat je zo een continuïteit van lange adem opbouwt. Maar dat is nu net de bedoeling niet, vermoed ik. Er moet 'doorstroming' zijn, en gezelschappen moeten vlug kunnen opgedoekt worden, zonder veel ontslagpremies. Een gezelschap had vroeger dikwijls ook meer invloed op het beleid. Ik herinner mij een aantal Staten-Generaal van het Vlaams theater, iets dat ontsproten was aan het brein van de oude Vic De Ruyter, directeur van de KVS. Alle acteurs werden democratisch verzameld en er werd gedebatteerd en eisen gesteld. De meesten maakten deel uit van een gezelschap, free-lancers waren schaars. Zo konden de acteurs doorwegen op het beleid van een minister, en ik vrees dat dit één van de redenen was, waarom de gezelschappen moesten verdwijnen. Men heeft alles geatomiseerd. Acteurs zijn niet meer aangesloten bij een vakbond en hebben ook op dat gebied geen macht meer. Zij zijn speelballen op de golven. En ze worden weeral onderbetaald. Uitmuntende acteurs zitten soms maanden aan de dop: dat is onvergeeflijk. Maar goed, hiermee we zitten niet meer in de jaren '60."

Hoe sta je tegenover het beleid van vroeger?

"Men werkte met Koninklijke Besluiten, maar de verplichtingen die daarin gesteld werden, waren miniem. Je moest in je repertoire zorgen voor een evenwicht tussen klassiek, modern en een eigen dramaturgie. Die eigen dramaturgie kon Michiel de Swaen zijn, of Cyriel Buysse. Maar onder druk van de Vlaamse Vereniging van Toneelauteurs die, vòòr Roger van Ransbeeck voorzitter werd, al eens vervelend kon doen, is er veel verbetering gekomen. Er werd in Besluit of Decreet de verplichting opgenomen, dat er creaties moesten zijn van hedendaagse eigen auteurs, opdat men niet steeds oude klassieken uit de gracht zou halen. Er kwam ook een decreet waardoor plots de wedden van acteurs werden gelijkgesteld aan de barema's van de BRT. Men noemde dat een sociaal decreet, maar het was een goede zaak voor de acteurs.

Belangrijk was de zekerheid voor 4 jaar gesubsidieerd te zijn, waardoor men kon plannen op langere termijn en tijdig contacten leggen met regisseurs en auteurs. Maar deze regeling, die de gezelschappen meer comfort moest bieden, heeft men weer uitgehold en tegen de gezelschappen gekeerd. Men eist nu dat ze hun beleidsplan voor 4 jaar op tafel leggen, met titels van stukken en al. En daarover gaan de scherprechters van de Raad van Advies zich dan kritisch buigen. Wie weet in godsnaam wat zich over 4 jaar gaat aandienen of hoe het gezelschap er uit zal zien?"

Blijkbaar was er in '61 de eerste Raad van Advies?

"Dat is ook een hoofdstuk apart, de Raden van Advies. Helemaal in het begin bestond zo'n Raad van Advies uit 5 à 6 leden, een comité van wijzen. Ik heb Raden van Advies gekend waar alleen theatermensen inzaten. Die er zaten om hun eigen belangen te vrijwaren. Dat werkte dus niet. Later bestonden de raad voor de helft uit theatermensen en voor de helft uit externen. En nu zijn het allemaal externen,

theaterwetenschappers. Maar dat deugt ook niet, want die hebben geen voeling met de praktijk. Het is me altijd wat, met die Raden van Advies.”

Want hoe werkte dat dan?

“Op basis van de werking werd een verhoging van subsidie gevraagd, en die werd al dan niet toegekend. Als je de budgetten van toen vergelijkt met die van nu, was dat om te huilen. Misschien is het ooit een verdienste van Anciaux geweest dat hij de subsidiepot gevoelig verhoogd heeft. Maar hoe die verdeeld wordt, is een andere zaak. Theater maken was geen riante bezigheid, je kon niet zomaar vrij de beste regisseurs, de beste scenografen, de beste belichters in huis halen.”

Werd er, los van het kopiëren uit het buitenland, samengewerkt met gezelschappen van over de grens?

“Vooruit of deSingel bestonden niet. Dus zorgden wij voor gastvoorstellingen uit het buitenland, die wij zelf moesten aankopen. Gent heeft heel lang goede contacten gehad met o.a. Toneelgroep Centrum, toen een van de beste gezelschappen van Nederland. Er waren kleine internationale festivals in Antwerpen en Brussel. Die receptieve taak is gelukkig overgenomen door deze gespecialiseerde huizen, die ook efficiënter aan prospectie kunnen doen.”

Dat waren eerder Nederlandstalige dan Franstalige stukken?

“Franstalig ook, in Gent toch. Voor de Franstaligen waren er Parijse boulevardvoorstellingen in de Opera, de fameuze 'Galas Karsenty'. Het NTG had goeie contacten met André Reybaz, een Franse regisseur, die trouwens de openingvoorstelling *Maria Stuart*, geregisseerd heeft. Hij werd directeur van het Centre Dramatique du Nord in Frankrijk, en zo brachten we al eens een voorstelling van Reybaz naar Gent. Of Duitse voorstellingen, dat gebeurde ook. Maar allemaal vanuit het eigen subsidiepotje.”

Wat betekent het medium theater vandaag, nu we televisie en internet hebben?

“Dan denk ik aan het arm theater van Grotowski. Wat ik nu zie, is dat het theater soms zo technisch wordt, dat de acteur nauwelijks nog kans krijgt om te spelen. Ik zit wel met grote ogen te kijken naar de voorstellingen van Guy Cassiers. Zijn Proust-cyclus waren vier ongelooflijk mooie voorstellingen. Ik vind dat wel heel knap, en ik zou die voorstellingen niet willen missen, maar anderzijds vind ik dat als de elektriciteit uitvalt, er ook nog theater moet kunnen worden gespeeld. Dan denk ik aan straattheater, wat ik ook nog gedaan heb, in de tijd dat ik al bij het NTG was, en me bij wijlen er niet zo gelukkig voelde. Toen zocht ik compensatie bij Het Trojaanse Paard. Dat was voor mij elementair volkstheater; het waren heel plezierige voorstellingen. Jonge historici, die het niet hebben meegemaakt, hebben daar soms een verkeerd beeld van gekregen, allicht van hen die menen dat ware kunst niets met politiek te maken kan hebben. Er wordt vaak gesteld dat dit politiek theater loodzwaar, vervelend en belerend was. Natuurlijk waren we belerend: we wilden iets vertellen. Maar we verpakten het als echt volkstheater, voor een zeer groot publiek

dat misschien nog nooit theater gezien had, en dat we wilden boeien met alle middelen die ons ter beschikking stonden. Maar als amateurs konden we natuurlijk niet op tegen de volbloeden van de Internationale Nieuwe Scène.”

Had het theater toen meer bereik dan nu?

“Ik denk dat er nu ook een ruim publiek is, maar wellicht niet zo’n trouw publiek. Je had toen een basispubliek van abonnees, dat een budgettaire zekerheid schonk. De eerste abonnees van het NTG kregen 13 voorstellingen. Later, met de verlenging van de repetitieperiode, schakelden we over op een abonnement van 9 voorstellingen.

Door de opmars van marginale voorstellingen, kreeg men er een ander publiek bij: deels een snobpubliek, deels een publiek dat van het gevestigde, soms verstarde theater had afgehaakt. Jan Decorte indertijd in de Beursschouwburg, dat was dé hype. Als je Jan Decorte niet gezien had, was je niet meer mee! Die hypes kende het officiële theater, het stadstheater van de jaren '60 niet. Maar daarnaast bestond wel een veelheid aan 'marginale', 'fringe'-voorstellingen, waarvoor ook een publiek was, ondergetekende inclusief. Voor de enen stonden de twee mijlenver uit elkaar, voor anderen overlaptten ze elkaar. Iedereen vond zowat zijn gading, terwijl ik vind dat nu alles meer gelijkgeschakeld is. Er is geen theater meer voor de bompa's, voor de taartjes vretende bomma's die nog eens een goeie ouwe Shakespeare met alles erop en eraan, of een komedie willen zien. Dat is wellicht jammer, dat er zoveel theaterliefhebbers op hun honger blijven zitten. In de tijd van toen was er, inderdaad, voor elk wat wils. Een laatste vraag: hoelang is het geleden dat u nog onbedaarlijk gelachen hebt in het theater?

Maar laat me niet zeggen dat het vroeger beter was.”