

“Theater ontstaat vanuit mensen die hier en nu leven”

Hugo Van den Berghe

Op zijn 23ste vertolkte hij het koor in de Senecaanse tragedie *Thyestes*, vertaald en geregisseerd door Hugo Claus in 1966. *Thyestes* oogstte grote verontwaardiging omdat hoofdrolspeler Rudi Van Vlaenderen zijn verdriet uitbraakte over de bebloede overblijfselen van zijn vermoorde zonen. Tegelijk was *Thyestes* één van de weinige Vlaamse voorstellingen die in het buitenland op succes konden rekenen. Van den Berghe stapte later van Toneel Vandaag over naar het NTG, waar hij van 1990 tot 1996 artistiek directeur werd.

Hoe verliep het parcours nadat je afstudeerde?

“Dat is een vrij klassiek verhaal, in die zin dat het indertijd meestal begon met mensen die startten in de liefhebberij. Er was op een gegeven moment een voordrachtwedstrijd van het Algemeen Katholiek Vlaams Toneelverbond, waar ik de tweede prijs behaalde. Jo de Meyere was de eerste. Ik heb hem dat altijd kwalijk genomen, natuurlijk, het scheelde maar één puntje. *(lacht)* In de jury zat Dries Wieme, die mij aansprak en zei: ‘Je zou moeten verdergaan in theater. Maar ik zou je niet aanraden om naar Studio Herman Teirlinck te gaan. Je bent nog jong, begin maar met het Conservatorium.’ Rudi Van Vlaenderen ging toen met mijn ouders praten, en ik ben naar het Gentse Conservatorium gegaan. Na een jaar of twee zochten ze bij de BRT een jonge gast om een programma te presenteren dat *Tienerklanken* heette. Ik had daar eigenlijk niet zoveel zin in, omdat ik mij volledig op het acteren wou toeleggen. Maar Rudi zei: ‘Ik zou dat toch maar doen, je weet nooit.’ Enfin, ik deed auditie bij de BRT, en men nam mij aan. Intussen studeerde ik af aan het Conservatorium, en kwam ik terecht bij ‘Toneel Vandaag’, een toneelgroep die onder leiding stond van Rudi Van Vlaenderen. Zo zijn de zaken beginnen rollen.”

Was dat nog vóór *Thyestes*?

“Ja. Op een zeker moment wou Toneel Vandaag ter gelegenheid van haar vijfjarig bestaan een grote productie opzetten. Rudi heeft daar toen Hugo Claus voor aangeschreven, en Claus bewerkte *Thyestes*. Maar die productie nam nogal grote proporties aan voor een klein gezelschap

als Toneel Vandaag. Hugo bracht toen zelf een aantal mensen aan, die eigenlijk niets met Toneel Vandaag te maken hadden, maar die grote namen waren. Ton Lutz, een zeer goede vriend van hem, Alex Van Royen, Jerome Reehuys. Wies Andersen zou het koor spelen, dat herleid was tot één jong nozempersonage. Rudi zei toen: 'Luister, ik heb in mijn eigen gezelschap iemand die dat evengoed zou kunnen spelen'. Op die manier ben ik in *Thyestes* terechtgekomen. Die voorstelling heeft een enorme vlucht genomen, in die zin dat 'le tout Bruxelles' en 'le tout Amsterdam' op die première aanwezig waren. Dat had niemand verwacht, of gehoopt."

Wat was het unieke van *Thyestes*?

"Ik denk dat het unieke vooral Hugo Claus was, en het feit dat mensen als Lutz en Rudi Van Vlaenderen zelf speelden. Men verwachtte daar veel van, en blijkbaar is men niet teleurgesteld."

Hoe ervaren jij die voorstelling?

"Ik speelde natuurlijk het meest sobere personage, waardoor ik de ervaring niet zo intens heb meegemaakt. Wat ik vooral onthouden heb, is het vakmanschap van iemand als Lutz en de enorme vriendschap met Hugo Claus die ik aan die productie heb overgehouden. Ik ging in die tijd praktisch 24 uur op 24 met hem om."

Hoe was Claus als regisseur?

"Ik heb hem altijd een enorm interessante regisseur gevonden. Vooral omdat hij, anders dan de gangbare manier van regisseren toen, constant twijfelde. Veel regisseurs hadden een regie gemaakt, thuis achter hun bureau, en gaven aanwijzingen. Jij voerde gewoon die regie uit. Maar bij Claus was dat niet waar: hij twijfelde zelf ook voortdurend. Aan zijn acteurs, aan zijn decor, aan zijn tekst. Hij zocht voortdurend."

Het was echt werken op de vloer.

"Inderdaad. Bovendien was de vormgeving uitzonderlijk voor die tijd: er stond bijna niks op het toneel, behalve één grote troon. Roel d'Haese, de grote beeldhouwer en vriend van Hugo Claus,

had een ramskop gemaakt die boven het toneel moest zweven. Maar dat ding woog honderden kilo's, dus dat was praktisch gezien niet mogelijk. Twee dagen voor de première wou Lutz iemand een afgietsel laten maken, zodat we de moule aan een draadje konden hangen. Maar wij wierpen tegen dat de grote beeldhouwer toch zijn werk te zien moest krijgen. Lutz meende dat hij niet zou merken dat het een moule was, en inderdaad, d'Haese heeft nooit geweten dat het beeld op scène een polyester afgietsel was.”

Kan je Toneel Vandaag als gezelschap karakteriseren?

“Het was een avant-gardistisch gezelschap. Het speelde Vlaamse, Franse, Duitse stukken die nergens anders in België gespeeld werden. Auteurs als Piet Van Lieshout bijvoorbeeld, Arrabal, Ionesco, dat waren namen die je niet in het officiële theater kon terugvinden. Die tekstkeuzes waren de kracht van Toneel Vandaag. Plus een manier van werken die toen revolutionair was, maar nu helemaal ingeburgerd is: we werkten op basis van improvisatie, zonder te weten waar we zouden uitkomen.”

Artaud wordt vaak genoemd als een belangrijke inspiratiebron voor *Thyestes*. Merkte je daar iets van?

“Ik niet, ik kende daar te weinig van, helaas! Maar Van Vlaenderen, Lutz of Van Royen hadden het wel over Artaud.”

Na Toneel Vandaag ben je dan bij NTG beland.

“Ja, op zeker moment werd ik *Tienerklanken* een beetje beu, ik vreesde dat het programma mijn carrière als acteur in de weg stond. Toen zei Rudi tegen mij: ‘Luister, moest ik van u zijn, ik zou naar dat nieuwe NTG-ensemble gaan. Ik weet zeker dat je daar zo binnen kan stappen. Want ik weet niet hoe lang ik het hier nog kan volhouden.’ Het jaar nadien ben ik bij het NTG-ensemble gekomen, het seizoen ‘65-‘66.”

Was het nieuwe stadstheater een jong gezelschap?

“Gent wou absoluut een eigen gezelschap, aangezien de schouwburg in die tijd bespeeld werd door het Nationaal Toneel. Die situatie heeft jaren en jaren aangesleept en serieus in de ziel gekrast. Op een gegeven moment was ik in Gent in de Sint-Pietersabdij waar een groot theatermaker van tijdens de oorlog werd gehuldigd: Staf Bruggen. Beroemd in Gent, gekend in Vlaanderen, want Bruggen was nog bij het Vlaamse Volkstoneel geweest. Bruggen sprak een rede uit met daarin de magische woorden: ‘Het wordt tijd, dat er in Gent een gezelschap komt’. Toen is men daar met allerlei notabelen op gesprongen, en een jaar of twee jaar later, was het gezelschap er! Dat ging allemaal vrij snel, dus moest er snel een directeur en een gezelschap gezocht worden. De meeste beroepsacteurs waren geëngageerd in de KVS, in de KNS, het Nederlands Kamertoneel, etcetera. Dus waar moest men nieuwe mensen vinden? Toen is men jonge afgestudeerden uit Studio Herman Teirlinck gaan halen, en er kwamen een paar mensen over uit de KVS: Jef Demedts, Werner Copers - de Gentenaars. Met achttien mensen in het ensemble moest dan een seizoen gevuld worden van dertien stukken per jaar.

De toenmalige directeur, Dré Poppe, maakte een afspraak met de Raad van Beheer: op alle inkomsten boven een bepaald aantal zetels zou hij een procent krijgen. Niemand wist hoe dat ging aflopen, want men speelde negen voorstellingen van één bepaald stuk – voor die tijd was dat zeer veel, waardoor er wel eens minder publiek in de zaal kon zitten. Normaalgezien speelde de KNS, wanneer het op bezoek kwam, drie voorstellingen en dan zaten er 250 mensen in de zaal. Maar onverwachts zat iedere avond die zaal stampvol! Er konden in die schouwburg 1000 tot 1100 mensen zitten, dus dat liep als een trein. Blijkbaar waren de Gentenaars zo enthousiast over het feit dat ze nu een eigen gezelschap hadden, dat ze massaal kwamen kijken. Maar dat betekende natuurlijk dat de directeur meer geld verdiende dan hij ooit gevraagd had. Dus het jaar daarop, toen Poppes contract opnieuw moest getekend worden, heeft de Raad van Bestuur zijn percentage verlaagd. Dré ging akkoord, het tweede seizoen werkte hij nog harder, hij zorgde voor nog meer voorstellingen en publiciteit, waardoor hij nog meer publiek in de zaal kreeg. Toen is de breuk gekomen: het jaar daarop wou de Raad van Bestuur hem opnieuw een percentage afnemen maar Dré heeft toen het been stijf gehouden, en is weggegaan. Dat is een grote hetze geweest: de laatste première van dat jaar begon het publiek in de zaal te roepen en te tieren als op een voetbalveld: ‘Wij willen Dré Poppe terug!’. Zoiets is nu niet meer denkbaar.”

Had dat succes van NTG met het repertoire te maken?

“Neen. Het was het klassieke repertoire: een aantal klassieke stukken, een aantal moderne stukken, wat komedies en enkele volkse producties. Voor elk wat wils, net zoals de KVS of de KNS programmeerde. Later, bij een volgende directeurswissel, is er een directiecomité gekomen, dat een ander soort repertoire probeerde te brengen, een programmatie die toch wel een klein beetje tegenover Brussel en Antwerpen stond. Het gezelschap van de KNS - zo’n dertig acteurs - speelde vooral klassiekers: Shakespeare, Molière,... De KVS, eveneens een groot gezelschap, had een aantal zogenaamd ‘komische’ acteurs - Nand Buyl, Yvonne Lex, Anton Peters - en bracht daardoor eerder komische stukken. Ook ter wille van zijn directeur, want vergeet niet dat die geen wedde had. De directeur leefde puur van zijn recette, om zoveel mogelijk volk in zijn theater te krijgen ging hij natuurlijk de blijspeltoer op.

Daartegenover stond dan NTG: een vrij jong gezelschap dat liever iets andere stukken speelde. Die drie theaters, op 40 of 50 kilometer van elkaar, ontwikkelden op den duur een draaischijfsysteem, waarbij het ‘beste stuk’ van het jaar daarvoor op reis ging naar de andere schouwburgen. Maar na een tijd was het niet meer het artistiek gezien beste stuk, maar het meest succesvolle stuk, dat de theaters uitstuurden. Dat repertoire begon in elkaar te lopen, zodat de drie schouwburgen soms hetzelfde stuk hadden staan – in een regie die ze alle drie afgekeken hadden van Londen. Terwijl ik veel liever een beetje een eigen stijl had bepaald. In de jaren ’70 had men aan die drie schouwburgen toch elk een andere opdracht kunnen geven? Als je in een bepaald gezelschap zat speelde je nog maar één soort toneel, maar men had ook de acteurs kunnen laten roteren. Anderen zagen in die opdracht meteen een soort Nationaal Toneel, zoals Franz Marijnen, die één groot gezelschap wou maken.”

Hoe was de sfeer binnen dat jonge NTG?

“Ik zal niet zeggen dat het één grote familie was, maar we trokken wel samen aan een zeel, we verdedigden onze schouwburg. Wat de onderliggende verhoudingen betreft: de ene was makkelijker dan de andere, dat is altijd zo. Maar we kenden elkaar tenminste goed, en op artistiek vlak bewoog er toch wel wat. Om te beginnen waren er bij NTG al acteurs die ook regisseerden, er kwamen mensen werken van buiten Gent, van andere gezelschappen, er was een vrij groot verloop. In die periode zijn er veel buitenlandse regisseurs over de vloer geweest. Engelsen, Duitsers, mannen waar we naar opkeken. Die hebben toch een en ander teweeggebracht binnen dat Gentse theater.”

Wat sprak jullie aan in die Duitse dramaturgie?

“De Duitse aanpak was erg verschillend qua methode en analyse, aangezien die Duitse regisseurs ook bijna allemaal theaterwetenschappers of dramaturgen waren. Zij hadden een enorme *feeling*, een aanleg om stukken te lezen en te interpreteren. En dat was voor ons een grote verandering. Veel acteurs keken indertijd naar de Engelsen, zoals die toen in de jaren '80 Shakespeare speelden. Maar de Duitsers waren daar al lang overheen, zij hebben Shakespeare herontdekt. Zij speelden Shakespeare op een totaal andere manier, met een andere interpretatie, vormgeving, kledij, decor, noem maar op! En hetzelfde deden ze met hun eigen literatuur, of met de Russische literatuur. Zoals *De Kersentuin* van Tsjechov door Manfred Karge. Toen waren zelfs de Duitsers kwaad op Karge. Op zeker moment gaat in het eerste bedrijf een groot feest door. Dat feest speelde zich af achter het toneel, maar je kon de silhouetten zien. Af en toe kwam er iemand uit het decor te voorschijn om te kotsen, en daarna terug te keren. Dat soort menselijke dingen waren zaken die ons de ogen openden.

Het is inderdaad opvallend hoeveel Engelse, Franse en Duitse regisseurs in het NTG kwamen regisseren. Hoe werden die contacten gelegd?

“Door zelf te reizen, wij gingen veel in het buitenland kijken. Londen, Parijs, Duitsland, het was allemaal vlakbij. Dan gebeurde het wel eens dat je een goede regie zag. Ik ging achteraf een *klapke* doen, onder collega's, en meestal bleken die regisseurs zeer simpele mensen - ondanks het feit dat het grote mijnheren waren. Die zeiden dan: 'Ja, waarom niet!' en dan werden er een boel praktische zaken besproken. Maar je kreeg hen naar hier. Of het lukte of niet had ook met geld te maken, want die buitenlandse regisseurs waren een dure aangelegenheid. Je nam niet enkel de regisseur mee, maar ook het decor, de kostuums, etcetera.”

En omgekeerd: hoe was de uitstraling van Vlaanderen destijds in Europa?

“Zeer miniem. Ik zeg nu dat we opkeken naar Duitsland, maar we keken ook op naar Nederland, dat veel verder stond qua acteren, qua regie. Er werd in Nederland veel meer in theater geïnvesteerd. Wij gingen één keer, zij kwamen vijf keer! Zo simpel was het. We hebben geprobeerd om daar in Vlaanderen iets aan te doen, maar onze uitstraling bleef klein.”

Wie waren in die tijd de grote acteurs ?

“Dat is een moeilijke vraag! Nand Buyl vind ik nog altijd een prachtig acteur, een onderschat acteur ook. Hij mocht niet te veel doen, liefst gewoon een komedie spelen, en gedaan. Maar als hij eens iets interessants kon spelen, dan was het er pal op! Senne Rouffaer, Julien Schoenaerts. Een absoluut onderschat acteur is Marc Janssens van de KNS. Jef Demedts. En natuurlijk Werner Copers, dat vond ik een prachtig acteur. Hij was Franstalig, en hij wist die Franse charme ongelooflijk goed te gebruiken, in bepaalde Franse komedies bijvoorbeeld. Of in musical: we probeerden in die tijd af en toe een musical te programmeren. Ik heb hem *Cabaret* zien spelen, fantastisch. Hij kon ook ongelooflijk achter een tekst aanspelen, hij kon wat onder de tekst zat, zo goed meenemen in z'n spel. Voor mij is Copers de beste Pinter-acteur die ik ooit gezien heb, terwijl hij Pinter haatte! Hij vond het flauwekul, maar hij speelde het als een God.”

Je speelde ook in een stuk dat *Twee dames* heette, geschreven door Walter Eysselinck. Een stuk met een politieke inslag.

“Het is een van mijn slechtste herinneringen, en ik heb er niet veel. Eysselinck heeft dat geschreven, Paul Henrieu heeft het geregisseerd. Dat stuk trok op niets, het hing aan elkaar van dwaze dialogen. In zoverre dat ik zelfs niet meer weet of het enige politieke achtergrond had.”

Het was een *Cassandra*-bewerking.

“Ja, maar niet die van Hugo Claus. 't Is jammer om te zeggen, maar we hadden in die tijd maar drie auteurs: Hugo Claus, Hugo Claus en Hugo Claus. Eysselinck dacht van zichzelf dat hij een genie was, op regiegebied én als auteur. Enfin, ik ben misschien mijn boekje te buiten aan het gaan, maar het was zo.”

Je eerste grote rol speelde je in de *Cocqu Magnifique*, waar heel wat heibel om geweest is.

“Dat is een van de stomste dingen die ik in mijn carrière heb meegemaakt. Men stond bijna op z'n kop in die schouwburg, enkel om die ene borst van Marilou: een scenebeeld dat je absoluut nodig hebt, want het is het motorisch moment van het stuk. Als je dat wegliet kon je het stuk beter niet spelen! Gelukkig zei regisseur Paul Henrieu: ‘Sorry, als het zo zit, heeft verdergaan geen enkele zin.’ Wat deden die heren van de Raad van Bestuur toen? Ze gingen het eens met eigen ogen beoordelen. Die arme Marilou is toen weggelopen, ze heeft in haar loge zitten huilen als een kind. Toen zeiden de heren: ‘Ja, die scene valt eigenlijk nog wel mee.’ Maar Marilou

raakte haar plaats als lesgever aan de academie in Mortsel kwijt, kan je je dat voorstellen? Intussen waren er natuurlijk ook de artikels van de journalisten, wat het alleen maar erger maakte.”

Intussen liep in NTG een experimentele workshop. Weet je hoe die is ontstaan?

“Niet echt, want Franz Marijnen wou werken met mensen die niet aan het gezelschap verbonden waren. Dat heeft mij altijd wat bevreemd, hij vond blijkbaar dat wij te routineus geworden waren. Zo’n workshop zou net een gelegenheid geweest zijn om ons uit die routine te halen. Maar misschien was Franz wat bang of werkte hij liever met nog jongere mensen.”

Had jij voeling met het BRT-drama? Vandaag zijn toneel en televisie twee gescheiden werelden, toen was er blijkbaar wel interactie mogelijk.

“Dat klopt, vandaar dat wij veel voor televisie hebben gewerkt. Vooral interessant waren de televisiespelen: grote repertoirestukken die bewerkt waren voor tv. Soms was dat fantastisch! Programmator Jos Van Gorp wou in die tijd stukken op de televisie krijgen die méér waren dan *De Paradijsvogels*. Aan een paar daarvan heb ik gelukkig kunnen meewerken. Mede dankzij Jean-Pierre De Decker, die zich, *clever* als hij was, heel snel op televisie stortte. Persoonlijk vind ik het jammer dat televisie- en theaterregisseurs vandaag niet meer verenigd zijn in één persoon. De eerste televisieregisseurs waren immers toneelregisseurs, die gewoon de televisietechniek onder de knie hadden moeten krijgen. Maar eens ze dat konden, waren ze baas: dan konden ze televisie maken én acteurs regisseren. Nu worden acteurs te veel aan hun lot overgelaten. Ik was een acteur die een regisseur nodig had, ik heb mijn beste rollen gespeeld onder een regisseur. Als het een slechte regisseur was, dan was ik ook slecht. Ik vind het wel gek dat die televisiespelen nooit opnieuw zijn uitgezonden. Er werd nochtans veel geld tegenaan gegooid voor decors en cast: Dora Van der Groen, Frans Van den Brande...”

Waren er vaste regisseurs op de BRT?

“Meestal wel. Er is een tijdje een Tjech geweest, Moskar, die eens is beetgenomen door Julien Schoenaerts. We speelden *Dode zielen*: Denise Zimmerman was de vrouw, ik de man, Schoenaerts was de minnaar. Schoenaerts en ik hadden samen één scène, middenin, waarin ik hem een brief kom brengen van mijn eigen vrouw. Hij lag dronken op een sofa, in een kroegje

met zigeuners. Hij moest tegen mij een monoloog afsteken: ‘Ha, je brengt mij die brief, en waarom?’ Maar in plaats daarvan zei Schoenaerts, die goed wist dat de regisseur op dat moment nog geen Nederlands verstond: ‘Je moet nu eens kijken, die man begrijpt geen bal van wat wij hier zeggen, hij doet maar alsof hij alles goed verstaat!’ Maar hij zei dat in zijn personage, met de juiste toon, de juiste emotie van dat personage. Het was misschien lelijk van hem, maar terzelfdertijd zo knap gespeeld!”

We hebben een paar fragmentjes van *Koning Jan*, met Julien Schoenaerts en Jan Declair.

“Dat is ook wat geweest: miserie! Na de eerste voorstelling is Schoenaerts opgenomen. Die man ging ver. Toen hij nog bij de Nederlandse Comedie speelde, is hij eens niet komen opdagen. Om 20u: geen Julien! Om 20u05: geen Julien! Om 20u10: wat scheelt er? Om 20u15u: schouwburg vol! Men belt hem op: en hij zegt: ‘Hebben jullie al eens buiten gekeken: dat is toch geen weer om naar het theater te komen?’ Alles kon hij zich permitteren. Maar: wat een acteur!”

Wat hou je achteraf gezien over aan de jaren '60?

“Ik denk daar soms over na, maar ik moet eerlijk zijn: niets, niets concreet! Natuurlijk blijft er altijd wel wat over, want het theater van nu gaat voort op het theater van vroeger... Maar ik geloof dat theater hier en nu ontstaat, vanuit mensen die hier en nu leven. Theater moet zich ook afzetten tegen het voorgaande, uit die reactie, het anders willen doen, komt alle kunst voort. Onze generatie zette zich af tegen de vorige. Wij kwamen van het eerste- en tweedepilanssysteem; er waren acteurs die alleen dáár mochten gaan staan, anderen die enkel dáár mochten staan, iedereen speelde naar de zaal.

Ik vind wel nog steeds dat spelen niet een en al naturel moet zijn, er mag iets kunstmatig aan het spel zitten, je moet je publiek uit de dagdagelijkse ‘Het leven zoals het is’-realiteit kunnen meevoeren. Ieder woord heeft zijn betekenis. Ik durf dat gerust zeggen omdat net wij tegen dat bombastische gevochten hebben, wij hebben ervoor gezorgd dat de tekst meer naturel ging klinken. De generatie voor ons gebruikte nog de grote gebaren, de dictie van toen. Nu is het naar mijn mening het andere uiterste: de acteurs doen maar, simpel en realistisch, zodat de mensen vooral niet verveeld raken. Het is zoals met die bewerkingen van Shakespeare. Ik ben absoluut niet iemand die zijn Shakespeare ‘welldressed’ wil, we hebben met onze generatie altijd gevochten voor een vrije bewerking. Maar waar ik niet tegen kan is deze attitude: ‘We gaan Shakespeare spelen, maar wat te moeilijk is laten we weg.’ Zoals Dirk Tanghe met zijn *Romeo en*

Julia, een aantal jaren geleden. Iedereen hing aan trapezes, prachtig qua vormgeving, maar *De Nachtegaal en de Roze* deden ze niet. Ja, dat is zoals *Hamlet* spelen en zeggen: ‘To be or not to be’, dat gaan we niet doen, want dat is te moeilijk.”

Terwijl de heiligheid van de tekst in de jaren '60 toch al niet meer bestond?

“Tuurlijk niet. Maar in dit geval gaat het over de essentie van het stuk!

Op een gegeven moment bewerkte Claus *Hamlet*. Hij laat Laertes een blik werpen op zijn zus Ophelia, die waanzinnig wordt, zoals beschreven in ellenlange verzen. Bij Claus staat er simpelweg: ‘Bij God, zij is zot!’. Daar heb ik niks op tegen, dat klopt perfect. Ik ben dus niet bang voor bewerkingen, het hoeft niet allemaal zo letterlijk. Maar je mag gewoon geen dingen weglaten omdat je ze niet kunt brengen, of omdat je er de acteurs niet voor hebt, of omdat het je niet interesseert. Wij durfden ingrijpen in bepaalde stukken, wij probeerden de zaken moderner voor te stellen, of toch een ingreep te doen waarover je even moest nadenken.”

Had T'68 op dat moment enige weerklank in het theater?

“Ja, absoluut! Persoonlijk heb ik spijt van het feit dat het nooit is doorgegaan. Je had Claus, schrijver én regisseur, en Walter Tillemans, op dat moment de toonaangevende regisseur. Daar kon dus iets moois uitkomen! Maar ik denk dat het de politiek is geweest, die T'68 in de schuif heeft laten steken. Het zou nu waarschijnlijk niet anders zijn: het theater gaat meestal kapot aan luiheid, burgerlijkheid en ambtenarij.”

Hoe groot was de impact van de politiek in die tijd?

“Het NTG was een instelling van openbaar nut. Er zaten in de Raad van Bestuur vertegenwoordigers van elk van de drie subsidiërende machten: stad, provincie en staat. Die moesten de juiste politieke kleur hebben, de Raad werd pluralistisch samengesteld. Er waren er een paar bij die het theater al eens van binnenuit gezien hadden, maar de meesten niet. Men kon het niet laten zich toch te moeien met het inhoudelijke, terwijl dat uitdrukkelijk niet mocht! De functie van de Raad was er voor zorgen dat alles binnen de begroting bleef en dat er geen schulden waren. Toen ik in het begin directeur was van het NTG, programmeerde ik Kamagurka in Minnemeers. Een ongelooflijk succes! Na de première riep een ere-voorzitter van die Raad: ‘Dat zal nog een staartje krijgen!’. Op de volgende vergadering van de Raad zei die meneer van

de Volksunie: ‘Moeten wij die scabreuze Kamagurka spelen?!’ Ik stak mijn hand op naar de voorzitter: ‘Ik wil mij toch een beetje verantwoorden’, maar de voorzitter zei: ‘Gij moet u niet verantwoorden! Dat is uw werk, uw repertoire, daar hebben wij ons niet mee te bemoeien.’ Maar drie jaar later was hij zich helaas ook al aan het bemoeien.”

Ook Franz Marijnen heeft mooie dingen over het NTG gezegd. Ik denk dat jullie naast elkaar een mooi beeld kunnen schetsen van het gezelschap.

“Franz Marijnen heeft ongelooflijk veel verdienste. Alleen jammer dat hij te weinig in eigen land heeft gedaan. Hij had veel vroeger artistieke verantwoordelijkheid kunnen nemen in Vlaanderen, maar men durfde zo’n jong iemand die verantwoordelijkheid niet geven, in Nederland gebeurde dat makkelijker. Wij zijn een beetje raar uit elkaar gegaan, het was ook een moeilijke mens! Maar dat neemt niks weg: Franz heeft schitterende dingen gedaan.”

Interview: Wouter Hillaert

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Evelyne Coussens