

“Theater is een leerschool voor het leven”

Jaak van Schoor

Voormalig professor Theaterwetenschappen Van Schoor raakte vooral geboeid door het theater via zijn kennismaking met Herman Teirlinck. Dankzij Jaak Van Schoor werd de afdeling Theaterwetenschappen in de Gentse universiteit ondergebracht bij de Kunstwetenschappen. Zo verwezenlijkte Van Schoor de droom van Teirlinck, die al sinds 1954 werkte aan een plan voor een afdeling Theaterwetenschappen op de Vlaamse universiteiten.

Vanwaar de interesse in theater?

“Ik ging als jong knaapje veel met mijn ouders naar het theater, vooral in Gent. Na de oorlog was het niet zo evident om voorstellingen in Brussel of Antwerpen te gaan bekijken. In de jaren '50 zag ik ook nogal wat operettes, want mijn ouders waren fervente operettebezoekers. Verder drukte mijn oom de programmaboekjes van de KNS, de opera, en de Minardschouwburg. In die tijd was familiebezoek frequenter dan nu, dus elke week zag ik in dat atelier mensen van het theater. Ze kwamen hun rekeningen betalen, of eerder nog kwamen ze zich verontschuldigen omdat ze die niet konden betalen. Zo ontmoette ik Staf Bruggen, Vina Bovy, Michel Van Vlaenderen,..., kortom verschillende theatern mensen uit het milieu van toen. Hun gedrag viel mij als jonge knaap op. Ze hadden veel meer allures, en misschien ook stukken meer savoir vivre. Dat maakte grote indruk op mij. Het theatern milieu fascineerde me.

Toen ik rond mijn 19de Germaanse studeerde aan de universiteit van Gent, ben ik vrij vlug in contact gekomen met Teirlinck. Via Willem Pée, van wie ik veel later assistent geworden ben. Doordat ik een licentieoverhandeling wilde maken over Teirlinck, kwam ik tussen '59 en '66 geregeld met hem in contact. Zeven jaren waren dat waarbij ik hem één à twee keer per maand zag om hem een beetje uit te horen over zijn bedoelingen. En hij vertelde het allemaal. Tenminste, hij sprak over zichzelf in de 3^{de} persoon. Niet “ik heb dat gedaan”, maar “Teirlinck heeft dit of dat gedaan”. Daardoor heb ik die man vrij goed leren kennen, en zijn we eigenlijk, ondanks het grote leeftijdsverschil, bevriend geraakt. Dat is een onuitwisbare ervaring geweest voor mij, en voor wat ik later ben gaan doen.”

Wat was de impact van de figuur Herman Teirlinck op uw carrière en uw leven?

“Zeer groot! Ik was nog jong toen ik met hem in contact kwam, en Teirlinck kon jonge mensen obsederen. Hij orakelde en belichtte vooral de artistieke invalshoek, iets wat je bij de Germanisten niet vernam. Bovendien vond ik ook aansluiting bij hem omdat ik eveneens veel geschilderd heb en met plastische kunst bezig was. Die schilderijen heb ik daarna allemaal vernietigd. Totaal! Maar ik heb op een bepaald moment nog geflirt met het idee: zou ik niet beter naar de academie gaan? Maar ik heb dat opgegeven. Iedereen zei natuurlijk: daar kan je je boterham niet mee verdienen, dat zijn allemaal armoezaaiers. Dus koos ik voor de universiteit, ik dacht toen aan rechten, en toen beweerden ze eveneens: “Ge kunt er de straten mee plaveien, doet dat allemaal niet” En toen ben ik dank zij mijn Nederlandse vader, die erg taalgevoelig was, bij de Germanistiek beland. Daar zaten een paar jonge interessante proffen bij, al kon dat lang niet van allemaal gezegd worden. Vooral Teirlinck heeft de richting bepaald, mede doordat hij ontzettend veel wist over het nationale en het internationale toneel. Je mag niet vergeten dat hij op dat moment het mooie weer maakte in dit land! Niet enkel voor theater, maar ook voor de literatuur, de plastische kunsten, enzovoort. Zijn normen waren dé normen. Teirlinck was een *monument*.”

Op al die terreinen tegelijk?

“Ja, zeker. De reden was eenvoudig: hij zat in allerlei commissies, zelfs in de spellingscommissie! Dan vraag je je af : wat doet hij daar? Hij zat ook in commissies voor plastische kunsten, bijvoorbeeld voor de aankoop van kunstwerken voor de staat. Hij had ontzettend veel vrienden uit het plastische milieu. Hij zat in die vriendenkring, in Beersel, waar Camille Huysmans soms kwam, Willem Pée – zijn goede vriend - natuurlijk, en Marc Galle, vooraleer ze ruzie gemaakt hebben. Ook allerlei schrijvers zaten daarbij: Walschap, Ernest Claes, Libera Carlier...Dat was een artistiek milieu van niveau - toch naar Vlaamse normen. Boeiend. Bovendien had Teirlinck, toen ik met hem in contact kwam in '59, al een plan klaar voor een afdeling Theaterwetenschappen in Vlaanderen. Het is altijd zijn obsessie geweest: het theater is ‘the last of arts’, volstrekt onderschat wat betreft artistieke potentie, als kunstvorm, en dat moet geëvalueerd en gerevalueerd worden. Dat kan je natuurlijk doen door de opleiding te verbeteren, vandaar de stichting van de Studio in '46, en dat kan je doen door meer geld te steken in schouwburgen. Wat dat betreft, waren de stadsbesturen altijd tekortgeschoten. Via zijn invloeden kon Teirlinck ervoor zorgen dat er onder andere voor de KNS, maar zeker voor de KVS, ineens veel meer geld vrijkwam. Ook door zijn relaties met het Hof. Het was een establishmentfiguur zoals je er nu geen meer kan voorstellen. Gewild of niet gewild : met macht. Hij was geen politicus: maar hij had wel macht! Vandaar dat het zo'n belangrijke figuur was.

En hij had vanaf '54-'55 ook al een eerste plan klaar voor de revaluatie van het theater: theaterwetenschap. Zijn idee was dat alle kunsten op de universiteit zaten, de plastische kunst, de architectuur, de literatuur. Waarom het theater dan niet? Vanuit zijn persoonlijke ervaringen met het theater, dat ging toch over een periode van meer dan 50 jaar, heeft hij geprobeerd om een soort plan voor de universiteit op te stellen, zich spiegelend aan wat er toen in het buitenland al bestond. Hij ging daar toen mee naar de rector van de ULB- de VUB bestond nog niet. Bij rector Jeanne, een vriend van hem, heeft hij dat plan ingediend. Dat kon toen, in '54-'55, niet gerealiseerd worden omdat men geen docenten had die daarvoor opgeleid waren. Natuurlijk niet! Toen zei de rector: 'Dat is nog te vroeg, laat dat een beetje gedijen.'

Dat plan is uiteindelijk gedeeltelijk overgenomen, en weer aangepast door de Studio Herman Teirlinck, en later door het Ritcs. Natuurlijk, Teirlinck heeft de Studio gesticht, maar hij is ook één van de initiatiefnemers voor het Ritcs geweest. Dat weet men zelden. Hij heeft dat plan ettelijke keren herwerkt maar in '58 gaf hij een lezing op de Wereldtentoonstelling, over de kunsten in het algemeen in België en meer in het bijzonder over zijn idee voor een afdeling Theaterwetenschappen. Dat was dringend tijd.

Ik heb dat plan van hem onder ogen gekregen en gepubliceerd in het tijdschrift van de VUB, die ondertussen opgericht was. Dat is ook één van de redenen geweest waarom ik later voor Theaterwetenschappen gekozen heb: een soort obsessie dat we dat er moesten kunnen krijgen! Een diepere reflectie over het fenomeen theater. Hij zag dat in de eerste plaats als een historische benadering, hij wist natuurlijk op dat moment nog niet zo goed wat de invalshoeken konden zijn. Het was op dat moment vooral een idee.

Ook de sociologische invloed verdedigde hij sterk. En vooral het duidelijk afstand nemen van de literatuur. Theaterwetenschap moest loskomen van de filologie. Dat heb ik geprobeerd hier in Gent. Ik heb mij daar als oorspronkelijk germanist volledig van afgeschermd: theaterwetenschap was niet met de literatuur verbonden, wél met de kunstwetenschap! En daar zijn ze nu mee bezig. Het is een kunstwetenschap. Dat is toch dankzij Teirlinck gerealiseerd want hij heeft de aanzetten gegeven."

Hoe zag het theaterklimaat er in de jaren '60 uit?

"Dat waren de Brecht-jaren. Dat begint vanaf '59-'60 met de voorstellingen van Fred Engelen in het Nationaal Toneel. Ik heb toen twee *Moeder Courages* gezien, met ongeveer een week verschil, telkens in de schouwburg van Gent. De week daarvoor was het de voorstelling van de *Multatulikring*, in een regie van Rudi van Vlaenderen, en ik herinner me die twee natuurlijk nog

heel goed, omdat je ze kon vergelijken, en ik moet je eerlijk zeggen dat de voorstelling van de Multatulikring voor de hoofdrol, niet voor de andere rollen, beter was dan die van het Nationaal Toneel.

Het was een zekere Jeanne Suys. Die dame was een amateurspeelster, en het was eigenlijk beter dan bij het Nationaal Toneel. Het groepswork was natuurlijk beter bij het Nationaal Toneel. Er zat een stevige regie van Fred Engelen achter, maar die regie was niet consequent in die zin dat Engelen natuurlijk lang geen linkse rakker was. Hij vatte dat algemeen op. Het Berliner Ensemble was naar Parijs gekomen en het stuk had grote indruk gemaakt in het Théâtre des Nations. Die Vlamingen zijn daar allemaal op af gestormd, zoals ze steeds doen. Altijd eerst gaan kijken naar het buitenland. Maar Rudi van Vlaenderen heeft het vanuit een bepaalde ideologie geregisseerd. Dat was duidelijk merkbaar, zeker bij die hoofdrol. In de loop der jaren zie je dat er bij ons niet zo ontzettend veel Brechts gedaan zijn.

Maar er zijn er een paar essentiële goede voorstellingen gemaakt. Wat Engelen later gedaan heeft met *De Goede ziel van Sezuan*. Wat Tillemans daarna gedaan heeft: *Man is man*. De beste Brechtvoorstelling was voor mij *Galileo Galilei*. Dat was in 1966, met Luc Philips. Dat was indrukwekkend. En dan hebben ze Tillemans verweten dat hij veel ging kijken naar Berlijn, en dat hij een beetje afkeek. Natuurlijk! Maar de anderen deden het ook! Naar Londen, naar Parijs, wat wou je nog meer? Waarom niet! Vlaenderen is, wat dat betreft, altijd een land van kopieerders geweest, van in de Middeleeuwen al. En dat zat natuurlijk in het theater ook. Vooral omdat je met minder middelen werkte, ook financieel, dan in het buitenland. Daar werkten ze maanden op zo'n Brecht-productie! Terwijl het bij ons op een paar weken moest ingestudeerd worden! De mogelijkheden waren niet te vergelijken met wat er in het buitenland gebeurde. Vandaar dat men in het buitenland dikwijls veel sterkere producties had. Van hetzelfde stuk. En dan krijg je die evolutie waarbij men in de KVS in de jaren '60 ook Brecht-producties begint te brengen: eerst Jo Dua, later Anton Peeters, als regisseurs, wel te verstaan. Dan zie je dat die politieke boodschap langzamerhand verbleekt, dat Brecht een soort commercieel product is geworden. Met mooie muziek, van Kurt Weill en zo, want de ideeën kende iedereen tegen die tijd. En ja, dat sprak aan! Tillemans heeft geprobeerd niet toe te geven aan dat commerciële, en Van Vlaenderen zeker niet. Hij probeerde de zaken duidelijk ideologisch te verantwoorden. Maar hij moest dan ook met minder materiaal werken.”

Was theater in de jaren '60 een medium waarmee tegen de schenen werd geschopt?

“Dat is moeilijk te zeggen. Die Engelen-producties van Brecht hadden wel die bedoeling, want Brecht wilde wel degelijk tegen de schenen schoppen. Maar dat was eigenlijk te braaf, zoals heel

het Vlaams theater veel te braaf was. Er is die productie geweest van Claus: *Tand om Tand*, ik geloof uit '69. Dat was één van de eerste stukken die echt tegen de schenen probeerde te schoppen, om de Vlamingen een beter inzicht te geven in hun kneuterigheid, in hun pretentie die ze halen uit de geschiedenis. We hebben hier een kunstervaring tot en met, van eeuwen, en we staan boven de rest, al die flauwekul. Hij is de eerste die daarover schrijft, ook over de tegenstelling tussen Vlamingen en Walen.

En dan hebben we een typisch manoeuvre gehad van het Nationaal Toneel, dat moet in '65 geweest zijn dat Bert Van Kerkhoven het stuk van Claus in handen gekregen en geweigerd heeft. Op basis van het feit dat de Vlaamse ziel gekwetst werd. Men kon het niet eens zijn met wat men een 'letterkundig diarree' noemde! Flauwekul. Nonsens tot en met! Als je zou vergelijken met wat er nu gebeurt, dan is dat kinderliteratuur, wat daar vertoond werd. Zoals Conscience ook geëvolueerd is tot kinderliteratuur nu. Dat was eigenlijk zo onschuldig als wat. Daar zie je de kleinburgerlijke reflexen die nog zo sterk leefden. En waarom heeft Bert Van Kerkhoven dat ook geweigerd? Waarschijnlijk omdat hij onder druk gezet is. Dat is de ziekte van het theater van de jaren '60, zeker bij het officiële theater: die politieke druk die overal en altijd zo zwaar heeft doorgewogen. En niet alleen in de jaren '60. Ik heb het zelf ook meegemaakt, toen ik directeur van het NTG was. Die politieke druk die altijd maar woog! Je had altijd te doen met een paar betweters, die via de politiek dingen proberen door te duwen en vooral proberen te verbieden. Bert Van Kerkhoven heeft daar waarschijnlijk mee te doen gehad, ik vermoed dat hij vreesde dat er heibel van zou komen, maar ik denk ook wel dat hij onder druk gestaan heeft.”

Was dat een indirecte censuur, of pure druk door te dreigen dat de middelen stopgezet zouden worden?

“Beide. Dat heeft men in Gent meegemaakt in de jaren '60. Je had het NTG, vanaf '65, het Nationaal Toneel is dan stilletjes helemaal opgedoekt. En je had in 1966 *De horens van de haan* van Crommelynck, waarin regisseur Paul Anrieux vroeg dat de actrice haar ene borst zou tonen. Mensen, God, wat was dat allemaal! De politieke druk was groot. Men dreigde de subsidies van de stad stil te leggen! Ze zijn er trouwens 10 jaar door geblokkeerd! Door één borst! Met moeite zichtbaar, een edele muggenprik! 10 jaar! Kan je je voorstellen, hoe absurd dat was?! Zo zijn er nog dingen gebeurd, het één na het ander, en vooral in Gent. Onder andere een stuk van Bond, door Jo Gevers geregisseerd, *De reis naar het verre noorden*, of zoiets. Op het einde wordt daar een lijk opgevoerd met een opgeheven penis. De burgemeester naar buiten, het provinciebestuur naar buiten. Schande! Gekke dingen! In Arena ook, dat moet in '70-71 geweest zijn. *De bloemen werden geboeid* van Arrabal. Daar was voor het eerst integraal naakt te zien, dat was een hele

discussie over terminologie in die tijd. Wat moet het zijn: naakt of bloot? Bloot is fysiek, biologisch. Naakt was esthetisch. Alleen het woordje naakt mocht gebruikt worden. Bovendien mocht naakt nog niet in Gent. Dus politie erbij, en iedereen naar het politiekantoor. Jo Gevers heeft daar 3 of 4 maanden voorwaardelijk voor gekregen. Hij mocht niets meer tonen in die zin, of hij vloog definitief de bak in! Zoals Claus het heeft meegemaakt in Knokke, ook in de jaren '60. Omdat er in Masscheroven drie mannen bloot rondliepen, de heilige Drievuldigheid. En het vreemde van de zaak was dat in Brussel ongeveer hetzelfde gebeurde en geen mens die erover piepte! Maar hier direct politie, telefoons aan de lopende band, paniek bij stadsbestuur en bij het provinciebestuur. De provincie was in hoofdzaak katholiek, natuurlijk. Dat is ondertussen lichtjes veranderd. In Antwerpen hadden ze evengoed schrik! Er mocht ook niet veel gebeuren. De eerste keer dat er in Antwerpen naakt werd getoond door de regisseurs, moesten de vrouwen een doekje over hun borsten dragen.”

Hoe zou je het Vlaamse theater in een internationale context van toen plaatsen?

“Heel braafjes, en op een paar uitzonderingen na te weinig professioneel. In het buitenland werd er toch dikwijls veel professioneler gewerkt, ze werkten ook langer aan een productie. En daar zit de overheid weer fout, want de regelingen voor het theater die bestonden voor het theaterdecreet van '75, en dat decreet dat theaters dwong tot een zeker aantal producties zorgde voor weinig verbetering. Je mag niet vergeten dat de grotere bakken in Antwerpen, Gent en Brussel, pas vanaf 1960 in een twee-weken stelsel begonnen te werken: één productie om de twee weken. Voordien was dat iedere week een nieuwe productie. Dat was hectisch. Toen was een souffleurbak hard nodig voor die acteurs, want ze moesten al die teksten kennen. Vanaf '60 begint het te veranderen, pas vanaf dan krijg je die twee weken, maar dat is nog geen grote verbetering. Als een stuk goed loopt, moet men kunnen doorspelen, zoals dat ook in het buitenland gebeurde. Maar men vertrok van de idee dat men zoveel mogelijk moet kunnen tonen. Dat is nonsens, natuurlijk! Kwantiteit leidt zelden tot kwaliteit.”

Hadden ze in het buitenland niet zo'n systeem op dat moment?

“Neen, het hangt er natuurlijk een beetje van af waar en met welke groepen, dat was dan meer afhankelijk van het product dat men wilde opzetten, en hoeveel tijd men daarin wilde steken. Maar hier greep men altijd terug naar de grote theaters. Naar de Comédie Française, naar Stanislavski in Moskou. Naar het National Theatre in Londen.

Maar men vergat daarbij dat de omstandigheden helemaal anders waren in die theaters. Dat was niet te vergelijken, financieel niet, qua mensen niet, al had het Nationaal Toneel op dat moment

nog 40 mensen in dienst! Dat vind je in de gezelschappen nu al lang niet meer. Het paste in een politiek van afwisseling, de enen speelden alleen maar komedies, de anderen speelden alleen maar serieus toneel. En daardoor kwam ook lang niet iedereen aan de bak. De overheid schatte fout in hoe zo'n Nationaal Toneel moest werken, maar ook Teirlinck heeft dat fout ingeschat. Als je grondig wil werken, moet je over voldoende tijd en centen kunnen beschikken. De overheid is eveneens in de fout gegaan door het Nationaal Toneel niet voldoende te steunen. In dit landje heeft men toneel altijd gezien als van een mindere waarde.”

Om even in te gaan op Antwerpen: in '67 gaat het NKT op in het GLT; dat zorgde voor heel wat animo. Kan u dat nog schetsen?

“Dat was een verlies. Het NKT, dat aanvankelijk op de Meir zat, werkte zeer goed. Ik heb daar een paar voorstellingen gezien. Goed gedaan, voor zo'n beperkte groep met beperkte middelen. Ze hadden een ander repertoire dan dat van de grote huizen. Er zaten een paar schitterende acteurs bij. Toen dat opging in het GLT heeft dat in Antwerpen heel wat commotie veroorzaakt. En terecht. Je moet dat niet laten opgaan in een Limburgs geheel. Uiteindelijk is dat uitgemond in een groot GLT en GLT2. Het GLT is klassiek repertoiretheater geworden, wat helemaal niet de bedoeling was. Het deed braafjes zijn werk, zoals de andere repertoiretheaters. En nadien heb je GLT2 gekregen, wat politiek theater geworden is waar ze met de opgeheven vuist op het toneel stonden. En waar ze van tijd tot tijd wel eens de Internationale zongen. Maar toen deden ze dat hier overal. Ook in het liberale theater Arena, de hele raad van bestuur was liberaal, maar ze stonden wel met de vuist op het toneel. En dan liepen die van de eerste rij ook weer naar buiten, natuurlijk!”

Voor de eerste sleuteljaren, met 1966 als richtdatum, ligt de focus op de overgang van theater als geësceneerde literatuur naar een echt theater als kunstvorm op zich. *Thyestes* heeft daar een heel belangrijke rol in gespeeld. Kunt u zich daar in terugvinden?

“Ja, Rudi van Vlaenderen was een zeer goeie propagandist voor zijn eigen zaak. Die man heeft ontzettend veel artikels en brieven geschreven. Die productie had zeker haar verdienste. Dat Claus daar als regisseur optrad, was ook niet de eerste keer. Vooral op insinuatie van Ton Lutz die meedeed in de productie, net zoals Van Vlaenderen en Hugo Van Den Berghe. Die laatsten waren goeie vrienden. En er werd inderdaad voor het eerst geprobeerd om in de geest van Artaud iets anders te brengen - vooral onder impuls van Claus. Iets wat dieper boorde. En men heeft ook langer aan die productie gewerkt. Ze toonde aan dat het anders kon dan in het gevestigde theater, wat vertrok van lezingen, repetities, tekst leren, enkele mise-en-scènes, en daarna het toneel op.

Die voorstelling heeft ontzettend veel gereisd. Ze trok van het Paleis voor Schone Kunsten, naar het Holland-Festival, en later is ze getoond in Frankrijk, waar ze niet bepaald positief onthaald is. Een deel van de pers was ronduit negatief. Men merkte vooral op dat de bedoelingen goed waren, maar dat uiteindelijk het resultaat wat mager uitviel.

En dat was wellicht ook zo. Ik kan wel een paar redenen opgeven waarom dat misschien niet helemaal beantwoordde aan de eerste intenties: Claus was ambitieus, zowel als film- als theaterregisseur; hij zal ideeën genoeg gehad hebben. Maar Claus was geen echte regisseur, dat heeft men meermaals ervaren. Bovendien heeft men dikwijls gezegd dat dit voor de eerste keer lichamelijk toneel was. Ja en neen. Als je Claus wat kent, weet je dat hij heel hard op zijn teksten staat. Toen zeker. Hij stond heel hard op zijn teksten en hoe ze gebracht werden. Maar ja, voor fysiek theater daar moet je de acteurs kunnen loslaten en hen hun werk laten doen. Zoals de idee van Artaud dat je vertrekt van de acteur, onder een sterke regie. Voor Artaud is de regisseur een kernfiguur, maar de acteur, die technisch zeer sterk onderlegd is, moet je in het toneel kunnen lanceren, laten improviseren. Claus wilde alles (vooral de tekst) in handen houden, alles controleren, en alles laten verlopen zoals hij het zag. Daar zat zeker een discrepantie tussen de regisseur en de acteurs, alhoewel de ploeg heel goed samengewerkt heeft. Toen heeft men ook gezien dat er iets niet klopte met dat idee van Artaud en zo. De voorstelling *Thyestes* heeft ongetwijfeld haar betekenis gehad, maar ze is hier in Vlaanderen een stukje overschat. Het was verdienen omdat het anders was. Met een paar goeie acteurs, met een bekende auteur, bovendien een schrijver die een knappe toneeltaal schrijft. Een beetje te literair, misschien.”

In hoeverre incorporeerde Claus de ideeën van Artaud in zijn *Thyestes*?

“Claus is naar Parijs gegaan en heeft Artaud daar zien zitten, in een bar. Hij was toen al een half wrak. Maar die artistieke bohème, was een aanbedene, alles wat die kerel bazelde, was heilig. Dat was enorm! Als je de essays van Artaud leest - die hij wellicht in meer lucide momenten geschreven heeft - zijn die inderdaad heel consequent. Dat is goed opgebouwd en boeiend. Terugkeren naar het primitieve ritueel, en zich daarvoor ook baseren op wat er in andere culturen, zoals de oosterse, leeft. Dat is allemaal goed en wel, dat kan en mag zeker op theater. Maar de vraag is natuurlijk hoe je dat nog kan integreren in een westerse cultuur, die zoveel verder staat en anders gegroeid is? De idee van Artaud was: gooi dat andere theater weg, en plaats mijn ideeën in de plaats. Maar de vraag is, kan dat wel? Want we zitten uiteindelijk in een heel andere maatschappij. Zeker in die tijd! Maar je weet dat Claus gedichten heeft geschreven, waarin staat ‘mijn echte vader, die ontken ik,er is maar één vader die ik ken, en dat is Artaud’. En dan is hij gaan schrijven. Dat is echt een geloof geweest, dat langzamerhand weggeëbd is. Dat neemt

niet weg dat Artauds 'theater van de wreedheid' toch is blijven leven bij Claus. Zeker in zijn beste werken. Dat zie je zelfs in 'Vrijdag', wat veel realistischer is. Toch zit dat daar ook in. Die Artaud-gedachte is blijven leven, niet alleen bij Claus, ook bij andere toneelschrijvers, en zelfs in de plastische kunsten en de muziek."

Dora van der Groen maakte van *Thyestes* een nieuwe opvoering. Wat vond u van die toch heel ironisch bewerking?

"Ze heeft dat ook met andere stukken gedaan, onder andere met de *Abele Spelen*. Ik ben daar niet zo voor. Ik vind dat niet steeds geslaagd. Claus is Claus, en Dora van der Groen is Dora van der Groen. En alles evolueert, de maatschappij, het theater en ook de kunsten. De vraag is: kan je zo een Claus-visie van '66 nu nog spelen, zelfs met een stuk als *Thyestes*? Daar doet iedereen mee wat hij wil. Dora van der Groen heeft natuurlijk andere invalshoeken dan Claus. Zeker als theaterpedagoge en vertrekkende van haar improvisatiedrift. Uiteraard doet ze het anders, zoals een andere regisseur ook alles anders doet."

Ook de historische weerklank van Artaud is toch wel erg bepaald door de context en de tijd?

"Ja natuurlijk, het theater leeft van de modes. Er is 10 à 15 jaar een Artaud-mode geweest. Iedereen begon Artaud te doen, zoals voorheen iedereen Brecht gedaan heeft. Wat dat in werkelijkheid was, is natuurlijk zeer dubieus. Maar die modes zitten er voortdurend in. Theater evolueert, net zoals de maatschappij, omdat de actualiteit telkens andere impulsen geeft."

Eind jaren '60 werden in Vlaanderen een aantal experimentele projecten opgezet, die aan de slag gingen met Grotowski. Franz Marijnen met *Camera Obscura*, en nog een aantal stukken, *Fando en Lis*, *Het Machtig Reservoir*. En dan hebben we nog Tone Brulin. Hoe stond u tegenover die voorstellingen?

"Dat was boeiend. Omdat het inderdaad fysiek theater was, en omdat je iets anders kreeg dan het geroutineerde theater. Als jong persoon boeit je dat. Franz Marijnen heeft ook *De Meninas* gedaan in de Academie. Marijnen werkte professioneler. Echt vanuit een visie. Dat is natuurlijk het essentiële in het theater. Als je kunst wil maken, om dat groot woord te gebruiken, dan moet je een visie hebben. Dat ontbrak net heel dikwijls in het grote theater. Bij Marijnen was er een visie, niet alleen wat het stuk betreft, maar ook wat de uitdrukkingmogelijkheden van de acteurs betreft. Hij had dat toen grotendeels bij Grotowski opgestoken. Nadien is hij daar van afgestapt, van dat streng disciplinair systeem, omdat het moeilijk vol te houden was.

Men probeerde diepgaand, interessant werk te maken. Maar je mag niet vergeten dat het Living Theatre hier vroeger al bekend was. Als ik me niet vergis was het gezelschap in '63-'64, te gast in Brussel, en daarna is het er nog verschillende keren te zien geweest. Dat was vóór Grotowski. En dat was ook al fysiek theater. Sommige Vlamingen hebben die producties toen al gezien, in Théâtre140 in Brussel. Dat was toen hét centrum. Naar dat voorbeeld is later Proka gesticht, en heeft de Beursschouwburg daar ook gewerkt. Maar wat Théâtre 140 van Jo Dekmine toen deed, is duidelijk een aantrekkingspool geweest. Daar had je al die experimentele groepen, ook die Poolse, die later naar Proka gekomen zijn.

Grotowski is pas later ontdekt. In '65-'66 geloof ik, door Tone Brulin in de eerste plaats, op het ITI-congres van het Internationaal Theater Instituut in Warschau. Toen raadde iedereen hem af om in de provincie naar een voorstelling te gaan kijken. Iedereen zei: "Dat is toch flauwekul! Vergeet dat maar, dat zijn gekken! Ga daar niet naartoe!" Dat moet je natuurlijk aan Brulin zeggen, die is daar toen recht op afgestevend. Die is gaan kijken en was daar zodanig door geraakt dat hij vond dat Grotowski maar eens naar het Ritcs in Brussel les moest komen geven. Hij heeft dat een paar weken gedaan, al die jonge mensen afgemat en afgebeeld, en men vond dat weer fantastisch!

Van Grotowski heeft men wel eens gezegd 'c'est le fils naturel d'Artaud', de natuurlijke zoon van Artaud. Hij kende Artaud niet, maar wat hij deed, sloot er zeer goed bij aan. En wat dat betreft, was dat ook een revelatie, de zoveelste. Het theater leeft van de revelaties."

Hoe stond de artistieke leiding tegenover die experimenten in het algemeen, de stadstheaters?

"Men zat daar op te kijken en vroeg zich af wat er nu gebeurde. Bij sommige acteurs sloeg de schrik om het hart. Zo heeft men geprobeerd om die dingen in de stadstheaters te introduceren. Het nieuwe theater was toen voor een stuk het Cubaanse theater, want alle jonge intellectuelen dweepten met Cuba. Men wist toen nog niet van de wandaden van Che Guevara. Dat het hele experiment later bovendien niet goed afliep, ontgoochelde uiteraard velen. Ook Claus liet zich inspireren door Che Guevara. Hij en Mulisch hebben toen samen met componist Reindert de Leeuw de opera *Reconstructie* gemaakt, met een enorm Che Guevara-beeld. Die productie was in stukken en brokken opgebouwd. Toen dacht men even goed dat die moderne Cubaanse dramaturgie daarbij aansloot, bij dat fysieke ook. Eén van die kernstukken was *De Nonnen*, van een zekere Eduaordo Manet, een Cubaan. Dat was fysiek theater. En ze hebben dat in Arena gespeeld, ook het NTG heeft een stuk van Manet gedaan. Toen vond men zelfs in de Antwerpse KNS dat ze zo moesten gaan werken. Iets oudere acteurs en actrices liet men over de grond

rollen, ze moesten allerlei fysieke hoogstandjes uitvoeren. Die mensen waren kapot! Grotowski en consorten deden dat uiteraard met jonge mensen. Maar ineens moest men dat in de gevestigde stadsschouwburg ook gaan doen. Meestal is het daar bij één experiment gebleven. Met oudere acteurs was dat niet zo evident. Men keek daarnaar en vroeg zich af of dat nu het nieuwe theater was? Ze wilden natuurlijk ook bij zijn. Maar met het verdwijnen van de hele Grotowski-golf, was dat ook in het officiële theater niet meer nodig.”

Wat was de rol van de grote stadstheaters daarin, is dat te vergelijken met de stadstheaters nu? Was hun opdracht de marge mee te ondersteunen, in plaats van ertegenover te staan?

“Ik geloof dat we door een reeks crisissen gegaan zijn. Dat hoort bij theater. Nu is er een zekere stabiliteit bereikt. Ik bedoel dat niet in de slechte zin. Het is geen stilstand. Men heeft op dit moment de rol van de stadstheaters gevonden en geherdefinieerd. Je stelt vast dat de kwaliteit van die voorstellingen op dit moment een stuk degelijker en professioneler is. Het werk van de dramaturg is veel groter geworden. Wat deed een dramaturg vroeger? De programmaatjes vullen en voor de rest werkte die zoveel mogelijk daar buiten. Nu heeft hij een duidelijke taak en een duidelijke opdracht, die veel grondiger aangepakt wordt.

Ook de regie is veranderd. Men heeft in de loop der tijden veel meer inzichten, ervaring en mogelijkheden meegekregen. Je mag niet vergeten dat de mise-en-scène, de encenering, de ruimte en de vormgeving anders is. Indertijd werd dat niet gezien als een vak. Er waren heel dikwijls architecten, zelfs binnenhuisarchitecten, die zich daarmee bezighielden. Er moesten trappen zijn of een deur en voor de rest was dat gewoon aankleden. Maar sindsdien is de vormgeving duidelijk een artistiek vak, vooral sinds de jaren '70 en '80. Indertijd, in de jaren '60, was dat bij ons absoluut geen artistiek vak. In het buitenland was dat soms anders. Scenografie was niet eens een wettelijk erkend vak. Zo moesten wij contracten maken voor scenografen waarin stond dat ze als acteur de 'zoveelste plan'-rol hadden. Pas vanaf de jaren '80 is het een erkend beroep geworden. Trouwens, het heeft ook lang geduurd voor de regisseur erkend werd. Maar die kon je al inschrijven bij ons. Er waren natuurlijk veel acteurs die ook wel regisseur waren.”

In hoeverre was u in de jaren '60 vertrouwd met de visies die de Brecht-interpretatoren hadden: Fred Engelen, Walter Tillemans, Rudi van Vlaenderen, Lode Rigouts?

“Lode Rigouts heb ik nog gekend, hij was indertijd secretaris op Studio. De ideologie was voor hem belangrijk. Voor Tillemans in zekere mate, voor van Vlaenderen zeker. Ook voor Rigouts die uit het socialistische theater kwam, en die niet alleen goeie contacten gehad had met het

Berliner Ensemble - daar hadden we allemaal contacten mee in die tijd. Ik ben ook veel naar de DDR getrokken, net zoals Rudi van Vlaenderen.

Om de zoveel jaren waren er daar Brecht-Tage in samenwerking met het Berliner Ensemble. Daar gingen we allemaal naartoe. De DDR was natuurlijk hét theaterland bij uitstek. Ik heb Ulbricht daar nog een handje mogen geven in het Deutsches Theater, stel je voor! Maar zij waren meer ideologisch geïnspireerd. Zeker van Vlaenderen en Rigouts. Rigouts heeft ook nog meegedaan in de socialistische koren. Die grote koorbeweging is later voor een deel in het theater terechtgekomen.

Maar bij Tillemans was dat iets minder, alhoewel hij Marx gelezen heeft. Tillemans is ook wel naar de DDR geweest. Hij heeft zelfs nog een tijdje in het Berliner-Ensemble meegedraaid. Jaak Vissenaken heeft daar ook in meegewerkt. Want Tillemans heeft nog verteld dat hij in Berlijn aankwam in Tempelhof en dat hij begroet werd door Jaak Vissenaken als vertegenwoordiger van het Oostends Proletarisch Theater! Men had daar nog nooit van gehoord van het Oostends proletarisch theater!”

Zou u het dan eerder eens of oneens zijn met Luk Van den Dries, die stelt dat de reden waarom Brecht in Vlaanderen werd geënceneerd, niet meteen de politieke houding in Brecht zijn theater was, maar veeleer het feit dat Brecht over de hele wereld werd gespeeld, en Brecht in de mode was?

“Het één met het ander. Eerst en vooral is het niet alleen een modeverschijnsel geweest.

Het engagement was, bij sommigen althans, zeer groot. Je mag ook niet vergeten dat we in de jaren '60 midden in de oorlogen zitten. De Korea-oorlog was in '58 geëindigd, en daarna had je Viëtnam. Dat was alle dagen op tv! Zoveel doden daar, zoveel doden ginder, zoals nu met Irak. Of de Amerikanen hadden weer eens napalmbommen gegooid, er waren weer zoveel dorpen uitgerooid. Al dat soort dingen waren dagelijkse kost. Een goed deel van de politiek geëngageerden, hier en overal, kwam daartegen in opstand. Het was de tijd van de anti-atoombommarsen, de anti-Vietnam, of althans de anti-USA-marsen. Alles wat links was, engageerde zich daarvoor, tegen die waanzin.

En van Vlaenderen was wat dat betreft, zeer geëngageerd. De oudere Rigouts ook! Tillemans zeker ook. Zeker. Het hield in de eerste plaats verband met de maatschappelijke omstandigheden. Is dat een mode, links geëngageerd zijn? Ik weet het niet.

Maar anderzijds is het natuurlijk zo dat het Brecht-repertoire in de jaren '60, internationaal gezien, veel gespeeld werd. In Duitsland bijvoorbeeld was dat het meest gespeeld. Natuurlijk, men ging naar de beste voorstellingen kijken, ten dele was dat een mode. Maar het is meer een

mode geworden naar het einde van de jaren '60, op het moment dat men die Brechtstukken begon te commercialiseren. Dan begon men Brecht te spelen omdat het goeie stukken waren en omdat er mooie liedjes in zaten. Dat is meer naar het einde, terwijl het in het begin meer engagement was. Meer politieke engagementen, meer politieke keuzes. Ik was toen redacteur van *Links* en ik kreeg de opdracht van tijd tot tijd artikelen te schrijven over de Berechtensceneringen van Rudi van Vlaenderen. Ik mocht daar geen slecht woord over zeggen. Eén keer heb ik een productie nogal afgekraakt, en ik kreeg verdorie op mijn donder.”

Dat mocht niet?

“Neen, de censuur van links of van rechts was even erg. Ik denk dat er teveel literatuur verkocht wordt, en te weinig vakkundig gewerkt wordt. In Duitsland zijn ze gewoon aan disciplines en systemen, waarbij we inderdaad het onderste uit de kan moeten kunnen halen. Ik denk dat men hier te veel woorden of een geloof verkondigt, en dat men een beetje literair bezig is. Je moet natuurlijk niet overdrijven want de Engelse opleiding voor acteurs is zo overroepen. Je hebt die Peter O’ Toole School in Londen. Daar zitten die knapen en meisjes uren te wachten op een docent, die zich gedurende één uur laat zien, en daarna verdwijnt. Dat is dus ook nonsens! Maar in Duitsland wordt er ongetwijfeld grondiger gewerkt. Het theater heeft er veel duidelijker een traditie. Het is ook een kunstvorm, men respecteert het theater als kunst. Hier vraagt men zich nog af of het een kunstvorm is: houdt het de mensen bezig? Indertijd vroeg men aan Yvonne Lex: “Mevrouw, u bent actrice, wat doet u dan tijdens de dag?”. Er is eigenlijk geen vak waar men zich zo sterk voor inzet, als voor het acteren. Waar zoveel uren gepresteerd worden. Maar in die grote bakken heb je natuurlijk die vaste werkschema’s, vaste repetitietijden, vaste speeltijden, en reizen doen ze al niet graag meer. Sommigen doen het natuurlijk wel graag, voor de séjours. Dan hebben ze wat extra geld dat ze opzij kunnen leggen, voor de vakantie. Nederland is ook een land waar theatergroepen een traditie hebben van reizen. Maar men ziet daar dikwijls tegenop. ‘De Tijd’ was vroeger in dit landje een reizend gezelschap dat vooral zijn centen haalde in Nederland. Maar eens ze de 45, 50 gepasseerd zijn, zeggen ze: “Naar een cultureel centrum in het Noorden van Groningen trekken om voor 20 man te gaan spelen?” Dat is begrijpelijk.”

Terug naar de jaren '60: hadden de vernieuwers een grote impact bij het publiek of ging het om een marge die we nu belangrijker achten dan ze was?

“Het ging ongetwijfeld om een marge, maar het interessante was dat het een marge was die vooral jonge mensen boeide! De belangstelling ervoor kwam van de jonge mensen. De jonge mensen moeten theater maken, niet de oude knarren. Toen was er een nieuwe visie, nieuwe input.

Was dat boeiend? Uiteraard! En die grote bakken deden hoofdzakelijk het routinewerk. Al zijn er een paar uitschieters, bijvoorbeeld *Marat/Sade* door de KVS. De KVS had zo'n typische geschiedenis van grijsheid met een paar producties die daar boven uitstijgen. Je had toen de film van Peter Brook over *Marat/Sade*, daar wou iedereen naartoe. Ze hadden het niet allemaal gezien, en wilden dat op het theater zien. Zelfs de productie *Virginia Woolf* met Nand Buyl en Gella Allaert was een degelijke productie, ook al werd het in het belachelijke getrokken door de acteurs. Nand Buyl sprak dan niet over whisky, maar over 'wixie', enzovoort. Die zaal ging plat. Maar het was een mooie, goed gemaakte productie. In Gent bestond sinds '65 het NTG. Dat was eigenlijk een zwak beestje! Een nieuw gezelschap van mensen uit verschillende hoeken, die elkaar helemaal niet kenden. Met regisseurs, die ten dele uit het kamertheater kwamen, en ze zijn er in 10 jaar niet in geslaagd om een heterogeen gezelschap te hebben. Nu is dat geen streefdoel meer, maar in die tijd wel. En de directeur moest zich altijd verantwoorden: "Waarom is het geen heterogeen gezelschap?". Het lukte niet om ze op eenzelfde niveau te krijgen. In Antwerpen had je het routinewerk. Met een paar uitschieters, zoals de Brecht-stukken."

Hadden die vernieuwers veel contact onderling?

"Neen, theatermensen hebben weinig contact onderling. Ze zien elkaars werk weinig, of ze willen het niet zien. Want ze vinden wat zij doen, het beste! Ze horen er wel van, en dan knaagt er wel iets. "Verdomme, wat is dat daar? Ik zou toch eens moeten gaan kijken". Het gebeurt, maar over het algemeen zijn het allemaal Einzelgänger, egotrippers.

Dat hoort bij het vak. Als je aan theater doet, ben je een egotripper!"

Had de marge rechtstreeks invloed op het centrum?

"Er waren de Grotowski-toestanden, waarbij er in de grote theaters pogingen werden gedaan om zich een beetje aan te passen. Maar dat is tijdelijk geweest. Een typisch voorbeeld in Gent, in '69, was het zogeheten 2^{de} plateau, dat door Marijnen en Brulin gedeeld werd, waar ze alle twee een productie gemaakt hebben, met goedkeuring van het NTG. Maar de acteurs van het NTG hebben dat 2^{de} plateau geboycot! Ze zagen daar een rechtstreekse concurrentie in, zoals trouwens wel meer gebeurd is. Na een jaar is heel dat experiment gestopt. Typisch. Ook toen Arena in '69 zijn deuren opende in Gent om een ander theater te brengen dan wat men in het NTG en elders bracht, keek men daar zeer argwanend naar."

Dus het theater hield eigenlijk de vernieuwing tegen?

“Het gevestigde theater hield de vernieuwing toen tegen. Men wilde liever volgens schema’s werken: nu repeteer ik, nu speel ik, Tenzij ze bij amateurs gingen registreren. Dat deden ze meestal ook wel.”

Zijn de vernieuwers erin geslaagd het publiek op een andere manier te doen kijken?

“Ongetwijfeld. Maar pas later. Als Proka in Gent volop begon te werken, en de Beursschouwburg in Brussel. Antwerpen is wat dat betreft achtergebleven. In die eerste jaren kende die stad geen kunstencentrum. Achteraf wel, met DeSingel, maar dat zijn de jaren ’80.”

Hoe zou u die andere manier van kijken naar het theater omschrijven?

“Dat is heel complex! Je leerde om te beginnen naar andere mensen kijken, niet altijd dezelfde gezichten. Dat begon op de duur zo vervelend te worden, dezelfde tics, dezelfde manier van stappen en spreken. Het waren vooral jonge mensen, die zijn altijd sympathiek op het toneel. Men vergeeft hen gemakkelijker. Ook het fysieke en de aankleding van de ruimte veranderde. Veel facetten hebben daar een rol in gespeeld. Ook het veranderen op zichzelf: anders zijn, anders doen.”

Het theaterlandschap en de overheid verschilden qua ideeën, hoe verhiel het theater zich ten opzichte van de overheid?

“De overheid hinkt altijd achterop als het over regelingen voor het theater gaat. Wij moesten wachten tot ’75 voor een theaterdecreet. Een decreet dat rekening hield met het feit dat er ook vormings theater en kamertonelen waren. Gestructureerde systemen kregen we pas vanaf ’75. Dat was ongeveer tien jaar voordien aangevraagd. Bovendien heb je altijd weer diezelfde funeste invloed van de politiek. Als er anderzijds iets fout gaat in de schouwburg, verwijt het milieu dat altijd aan de overheid. “Och! Het decreet zegt het! Het zijn die in Brussel die het zeggen!” Voor een deel ligt het ook aan hen. Het is altijd een spel tussen die twee. Maar de overheid hinkt altijd achterop, zelfs met het decreet nu. Het is zoals in de rechtspraak: de wetteksten die vastgelegd worden, zijn alleen maar een bevestiging van wat bestaat, of bestaan heeft. Maar wat er vandaag de dag gebeurt, ontdekt men pas over vijf jaar. Zo gaat dat. Wat de overheid bovendien bepaalt, in verband met het aantal producties, de acteurs, de inkomsten en uitgaven, het aantal zitplaatsen, is dikwijls nogal funest. Als een politicus zich daarmee begint te moeien en zegt: “Het mogen geen 500 zitplaatsen zijn, maar 450”, dan is dat funest. En zoiets is meer dan eens gebeurd!”

Vanwaar de reactie die er gekomen is op de publicatie T68, van Carlos Tindemans, Alex Van Royen en Hugo Claus? Waarom kreeg die ook weinig gehoor in de theaterwereld?

“Dat hadden ze op voorhand moeten weten! Maar er was vooral niet de politieke wil om daarin mee te stappen. En ik weet welke politici zich daar hard tegen verzet hebben. Onder meer omdat de naam Claus erin stond. Tindemans zou eventueel nog de steun gehad hebben van zijn broer, maar dat boterde toen niet goed tussen die twee. Bovendien ging het veel geld kosten. Veel meer dan een doorsnee-stadstheater in die tijd. Dat wilde men toen niet, politiek is natuurlijk een kwestie van accenten leggen. Men wilde daar gewoon geen prioriteit aan geven. Uiteindelijk is dat dode letter gebleven.

Wat was dat bovendien? De tekst was voor 90% geschreven door Tindemans. Het was een beetje gekopieerd van Artaud. Je vindt er elementen uit zijn pamfletten in terug. De vraag was natuurlijk in hoeverre je dat kon volhouden. Ze hebben dat '68 project willen afschuiven op de politiek. Ze hebben gezegd, geen probleem, begin een gezelschap in West-Vlaanderen. Dat was niet de bedoeling. Dat betekende dat Carlos Tindemans zijn universitaire loopbaan zou moeten opgeven, want hij zou daar ergens in West-Vlaanderen directeur worden. Hij heeft dat natuurlijk niet gedaan.”

Stond u zelf achter dat soort dingen?

“Ik heb daar een lovend artikel over geschreven in *Links*. Carlos Tindemans gaf zich altijd uit voor een linkse jongen, maar hij was dat in mijn ogen helemaal niet. Ik heb toen geschreven dat we dat moesten steunen, omdat het vernieuwend was en vertrok vanuit een visie. Daarom was het een belofte voor Vlaanderen. Zo kon dat theatergedoe een beetje professioneler worden. Dus ik stond daar achter en ik heb daar indertijd positief over geschreven. Maar ik zag wel in dat het moeilijk zou worden. Vooral omdat ik contact had met enkele politici die het flauwekul vonden, onder andere Van Impe. Hij was daar radicaal tegen en hij kon zeker niet verdragen dat Carlos Tindemans iets zou bereiken in het theaternieuw.”

Ging het er zo persoonlijk aan toe?

“Veel dingen gaan persoonlijk! Naar de buitenwereld niet, maar dikwijls spelen heel persoonlijke elementen mee. Ook in de politiek. Personen die ze niet kunnen uitstaan of waar ze iets mee voorgehad hadden die met een voorstel kwamen? Dat kwam er niet door. Ik heb nog zo'n machtsstrijdje meegemaakt met Van Impe en Carlos Tindemans in het ITI. Ik ben er nog altijd bestuurslid en voorzitter van. In die tijd moest er een bestuur gekozen worden en Carlos Tindemans was daar kandidaat voor. Hij heeft er altijd van gedroomd om voorzitter te worden,

dat is hem niet gelukt. Want er moest gestemd worden. Wat bleek, er waren ineens wel veel volmachten, allemaal tegen Carlos Tindemans! En wie heeft die volmachten laten invullen? Alfons Van Impe. Het aantal volmachten was indrukwekkend. Verdomme, dachten we, hebben wij zoveel leden?!”

Vandaag is er een grote kloof tussen theater en televisie. In jaren '60 was het helemaal anders.

“Alhoewel, de acteurs van toen zijn allemaal bij de BRT terechtgekomen. Je had ook radio-uitzendingen van hoorspelen. Dat werd relatief goed gevolgd, vooral toen nog niet iedereen televisie had. Iedereen was aan z'n radio gekluisterd. Maar sinds de komst van de televisie is dat helemaal verdwenen.”

Sijpelde daar iets van door, in het theater, of andersom?

“Meer in het amateurtoneel. Sommige van die acteurs speelden of regisseerden in het amateurcircuit en dan namen ze die stukken mee. In het beroepstoneel was dat minder het geval. Bij televisie had je aanvankelijk die feuilletons die een enorm succes hadden. Naar *Schipper naast Mathilde* stonden de mensen buiten in de sneeuw te kijken. Fantastisch! Voor verhalen die twee keer niks waren. Alleen wat gezeur, verder stelde dat weinig voor. Nand Buyl, Ann Petersen en Chris Lomme hebben daar nog in meegespeeld. Verder weinig bekenden. Het waren meestal acteurs van de KVS. Het is natuurlijk wel zo dat veel van die acteurs beter bekend zijn geraakt door de televisie. Wie niet op televisie gespeeld heeft, is onbekend als acteur.”

Had dat impact op de populariteit van het theater?

“Neen, niet dat ik mij kan voorstellen. Daar zouden eens cijfers over moeten opgezocht worden, maar ik geloof het niet.”

U bent docent geweest aan Studio Herman Teirlinck. Hebt u veel veranderingen kunnen vaststellen bij de leerlingen qua motivatie, mentaliteit, en engagement?

“Ik heb er lesgegeven van '67 tot '94. Dat is 27 jaar. Ik heb wel wat veranderingen gezien. Je mag om te beginnen niet vergeten dat zo'n Studio opleiding indertijd een vrij intensieve opleiding was. De Studio richtte zich op 'Living', terwijl Ritcs zich liet inspireren door Grotowski, dat waren twee kampen die elkaar dan ook voortdurend bekladden. Omdat de énen 'Living-mensen' waren en de anderen 'Grotowski-mensen'. Bij de toegangspoeven zag men jonge mensen binnenkomen die onbewerkte materie waren. Na verloop zag je hoe die mensen evolueerden. Ik

heb de vergelijking kunnen maken met de universiteit. Op Studio had je eerst drie jaar, daarna vier jaar opleiding. Op de universiteit vier of meer jaren. Op Studio evolueerden de jonge mensen véél vlugger! Ze werden vlugger iemand anders, en ze waren veel sneller gericht op een beroep. Op de universiteit ging het veel trager of zelfs niet. Er waren er die onveranderd bleven. Maar op Studio kwamen ze als kind binnen en ze gingen als acteur weer buiten! Na vier jaar zijn ze haast niet meer te herkennen. Neem nu Dirk Roofthoof. Toen hij op Studio binnenkwam, was dat een plattelandsjongen, hij kon met moeite en behoorlijk Nederlands spreken. En bekijk hem nu maar eens, wat die man nu doet! Maar zo was hij al toen hij afgestudeerd was. De eerste twee jaren na z'n studies, dan maak je een evolutie mee. Dat was een prachtig voorbeeld van hoe je jonge mensen kunt omturnen. Via discipline, en via het aantal uren dat ze moesten kloppen. Dat was niet te onderschatten. Die opleiding was voor hen heel essentieel.”

In hoeverre is de mentaliteit, motivatie en geëngageerdheid veranderd?

“De geëngageerdheid voor het vak was groot, anders geraakte je niet tot in het laatste jaar. Je moest je compleet geven. Wie niet voldoende gemotiveerd was, vloog eruit! Je maakt een keuze in het leven en dan moet je consequent zijn. Dan moet je tot het einde doorgaan! Ligt het je daarna niet meer, dan stap je het af. Dat was de mentaliteit. Maar dat was natuurlijk geen sociaal engagement, enkel een engagement voor het beroep.

Er kwam wel wat kabbeling in het water toen die sociale contexten belangrijker werden.

In de jaren '70, toen het vormingstheater een grote rol speelde, hebben die jonge mensen ook geprobeerd om, op Studio bijvoorbeeld, iets te veranderen. En dat heeft geleid tot een maandenlange rel en stakingen. Maar daar is niks uit voortgekomen. Al heeft het wel wat deining veroorzaakt. Die sociale context, en de vraag ernaar, kwam natuurlijk vanuit een paar Nederlandse docenten. Want die vonden dat het moest veranderen. Maar er werd te weinig rekening gehouden met de Vlaamse context, waar een hiërarchie heilig is, zelfs in een toneelschool.”

Wie zijn, door de jaren heen, de meest opmerkelijke leerlingen geweest?

“Dat is zeer moeilijk. Ik kan er een paar kriskras aanhalen. Johan Leysen bijvoorbeeld. Dat was toen al een schitterend acteur! Karel Vingerhoets ook. Ik ga er veel vergeten, dat is natuurlijk gevaarlijk. Els Dottermans natuurlijk al! Roofthoof. Axel Daeseleire, maar die heeft de Studio niet afgemaakt. Peter van den Begin. Stany Crets die mij heeft gearodieerd op een examenproef. Voor een eindproef deed hij een goede imitatie van mij. Declair heb ik net niet meegemaakt, die is in '67 afgestudeerd. Al heb ik wel z'n eindproductie gezien, *Coriolanus*. Maar ik heb nooit les

aan hem gegeven, want ik gaf in de eerste twee jaren les. Hij zat toen in het 4^{de}. De opleiding duurde toen drie jaar. *Coriolanus* was toen al geweldig, iedereen zag dat Declair een schitterend acteur ging worden. Hubert Damen zat in zijn jaar. Het zijn er zo veel geweest dat het gevaar is dat ik er veel vergeet.”

Wat zijn volgens u de invloeden van Artaud, Grotowski en Brecht op het Vlaamse theater, en kan u die nu nog zien?

“Weinig. Alhoewel er op dit moment toch weer een soort Brecht-revival is. Met de val van de DDR is Brecht in de vernieling geraakt, want dat was natuurlijk een communist. Brecht was een rare figuur geworden, die wel voor de communisten werkte maar tegelijk een bankrekening in Zwitserland had. Bovendien had hij met allerlei vrouwen te doen, hij liet vrouwen toneelteksten schrijven, waar hij zijn naam onder zette. Brecht was toen totaal in de verdrukking geraakt. Maar nu komt die interesse terug. Ik moet eerlijk zeggen dat veel van die teksten nog steeds bruikbaar zijn. Ze zijn nog zeer goed speelbaar.

Wat Grotowski en Artaud betreft, is het een feit dat theatermakers die namen gemakkelijk gebruiken. Om in hun programma's te verantwoorden waar ze mee bezig zijn. Dat zijn van die succesnamen, natuurlijk. Zoals je dat in de filosofie ook hebt: je moet Foucault op tijd en stond vermelden, en je moet het over Heidegger hebben, dan ben je geleerd. Dat bestaat natuurlijk in het theater ook. Maar ik geloof dat je van Artaud en Grotowski weinig sporen vindt. Het is toch blijkbaar weer de schrijver die blijft hangen. Dat is ook geen toeval, want die geeft meer inhoud. Daar zoekt men toch altijd naar. Nu bijvoorbeeld de stadstheaters tot een zekere stabiliteit gekomen zijn, zoekt men meer inhoud, meer verdieping van de boodschap. Ik zal niet zeggen dat het een grote Brecht-hausse met zich meebrengt, maar je ziet toch internationaal weer meer belangstelling.”

Misschien heeft het te maken met de hernieuwde belangstelling voor het politieke en geëngageerde theater?

“Dat kan. Omdat het in het algemeen weer in deze maatschappij zit: de oorlog, de zoveelste stommeit van de Amerikanen, Als Ivo Van Hove nu *Walküre* doet, zie je verwijzingen naar de hospitalen in Bagdad. Maar dat is geen Brecht, natuurlijk, al kan hij op elk moment geactualiseerd worden. Er moet wellicht gesnoeid worden. Maar bij welke auteur heeft men dat niet gedaan? Sommige mensen gaan op hun achterste poten staan, omdat er in het werk van een auteur geknipt wordt. Laat het zijn! Dat is van alle tijden. Goethe deed dat in 1801, snoeien in de teksten die hij regisseerde.”

Wat zijn voor u de grootste verschillen tussen theater van de jaren '60 en van vandaag?

“Theater van vandaag is veel professioneler. Het heeft meer zicht op mogelijkheden en het combineert die. En er is bij jonge mensen toch wel behoefte aan vervreemding. Een andere vervreemding dan die politieke van Brecht, ik bedoel eerder een artistieke vervreemding die misschien samengaat met de onzekerheid van jonge mensen, in verband met de toekomst en de onheilstijdingen, een soort afstand, en dat wordt ingekleed op een manier die artistiek verantwoord is. Je hebt vele vormen van vervreemding. Het Japanse theater doet ook aan vervreemding. Dat is geen politieke, maar eerder een artistieke vervreemding.”

Hoe kijkt u zelf terug op de periode '65 - '70, op het vormvernieuwingstheater en de invloed ervan?

“De vormen zijn per definitie veranderd, op allerlei niveaus. Ten eerste sluit de dramaturgie, het toneelschrijven zich meer aan bij het scenarioschrijven. Dat is mijn conclusie. Het sluit zich meer aan bij wat de media doen, in verband met het samenstellen van de teksten. Er zijn dus meer cuts. Het is gefragmenteerder door de invloed van de media.

Ten tweede is de vormgeving veranderd, de scenografie, de ruimte, de inkleding,.. Dat sluit meer aan bij de plastische kunsten. Er zijn heel wat plastische kunstenaars die meer naar het theater gegaan zijn, dat is typisch voor deze tijd. Denk maar aan Jan Fabre, Dirk Pauwels of Eric De Volder: allemaal mensen uit de plastische kunsten die oorspronkelijk niks met de theaterwereld te maken hadden. Ook meer algemeen zie je dat die invloed van de plastische kunsten meer aanwezig is in de vormgeving in het theater.

Voor de acteur, en voor het acteren is het natuurlijk helemaal anders. Daar heeft men blijkbaar meer behoefte aan een mix. Het kan zo, het kan anders, en het kan ook in dezelfde productie, zo en anders. Vroeger zat men meer in een stramen. Dat zijn heel essentiële veranderingen.

Wat de vormgeving betreft, is de invloed van video groot. Die mediale vormen hebben zich geïntegreerd in de productie. Nu heb je zoveel technische mogelijkheden dat je dat gerust kan integreren. Zo kan je een stuk realiteit mee in een productie brengen. Dat wijst eveneens op een eigenschap van deze tijd, men integreert de realiteit meer. Dat is in het theater essentieel geworden. Cassiers en vele anderen kunnen niet werken zonder videoman.”

En de impact op de speelstijlen zelf, heeft dat een grotere variatie opgeleverd?

“Ongetwijfeld! Je mag niet vergeten dat er veel meer theaters zijn. Er zijn veel meer groepen, en dat zorgt voor een grotere variatie omdat die theatermakers vanuit hun eigen visie theater maken.

De ene is meer beïnvloed door de media, de ander door iets anders en dan krijg je per definitie andere speelstijlen. Dat is een veel grotere mix. Het aanbod is veel groter! Kwalitatief, en kwantitatief.”

Wat zouden jonge mensen zich niet meer kunnen voorstellen?

“Zulke geroutineerde voorstellingen. De manier zoals het toen gebeurde, is voorbij! Ook die historiserende voorstellingen, waarbij men een Shakespeare altijd moest spelen in historische kostuums. Je kan spelen in historische kostuums, maar dan speel je anders. En dat het per definitie op een dergelijke, routineuze manier moest afgehandeld worden, is iets anders. Ook de decors in die tijd, dat was puur schilderwerk. Ik heb de tijd gekend waarop men altijd geschilderde panelen moest aanvoeren, waarbij een bibliotheek werd geschilderd op een paneel. Doorgaans stond daar één boek schuin, ze konden niet allemaal recht staan. Hele huizen en binnentuinen werden zo geschilderd. Nu kan je daar alleen maar mee lachen, natuurlijk! Dat is voor de geschiedschrijving van het theater.

In de jaren ‘60 had het theater nog prestige. Dat was kunst! Je mag niet vergeten dat men in het zwart naar premières ging. Dat is nu ook niet meer denkbaar: in rok ging men daar naartoe. Ook het etiket ‘Vlaams’ plakte daar nog meer op, het was Vlaamse kunst waar je je pet voor afnam. Dat prestigieuze gedoe kent men minder in Holland. Vlamingen moeten altijd iets hebben om naar op te kijken.”

Heeft u nog advies voor de huidige theaterwereld, punten waaraan dringend moet gewerkt worden?

“Nee. Ze moeten vooral doen wat ze willen doen! Ik heb het recht niet om advies te geven. Dat ze maar doen en dat ze het goed doen. Iedereen doet wat hij wil, en dat ze maken dat ze ermee in leven kunnen blijven!”

De wereld is erg veranderd. Wat kan theater volgens u nog betekenen in een gedigitaliseerde wereld?

“Het is essentieel. Men heeft het theater al 100.000 keer dood verklaard. Toen de radio opkwam, zei men dat theater niet meer nodig was. Toen de televisie opkwam, zei men dat opnieuw. Ook bij de video. Flauwekul, het heeft er niks mee te maken. Dat zijn allemaal reproductiemiddelen. Het theater is essentieel door de aanwezigheid van de toeschouwer. De directe confrontatie tussen publiek en acteurs. Dat is heel belangrijk, dat heb je alleen maar bij theater of dans. Jonge mensen doen bovendien graag aan theater. Het is bijna een leerschool voor het leven. Voor het gedrag,

voor de omgang met anderen, om te leren spreken. En terecht, ze doen dat graag, en ze zullen dat altijd graag blijven doen. En zo moet het ook!”

Interview: Karlien Vanhoonacker

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Karlien Vanhoonacker