

Je zat er met open mond naar te kijken

Roger Arteel

Je bent al jaren een gekend theaterrecensent. Vanwaar jouw passie voor de scène?

In de middelbare school hadden we een paar taalleraars, die via de literatuur mijn interesse voor theater wekten. We hadden hier in Roeselare ook de “Patria”, een schouwburg en een unieke kans om beroepsgezelschappen als de KNS (Antwerpen) en de KVS (Brussel) te zien spelen. Het Reizend Volkstheater kwam ook geregeld. En af en toe zagen we groepen uit Nederland, vooral cabaretgroepen en muziekbands. The Ramblers bijvoorbeeld.

Over welke periode spreek je dan?

Over de jaren vijftig. Tot de jaren zestig hadden we hier een goeddraaiende schouwburg met 800 zitplaatsen. Niet zelden uitverkocht. Het was in 1956, geloof ik, dat ik daar *De Dood van een Handelsreiziger* van de KNS heb gezien. Dat was in mijn ogen zo een sterke voorstelling dat ik helemaal gewonnen was voor het beroepstheater.

Ik kende toen veel amateur-gezelschappen en ben ook les gaan volgen in de Academie. Ik ben onmiddellijk begonnen in de toneelklas. Dat kon toen nog. Ik heb vijf jaar toneel gevolgd in plaats van de normale drie jaar. Ik mocht twee maal blijven zitten. Niet dat ik niet slaagde, maar ik had zoveel zin om te blijven op de Academie dat die drie jaar vijf jaar geworden zijn. Ik was 23 jaar toen ik stopte met de Academie. Ondertussen had ik al een paar keer gespeeld. Daarna heb ik gedurende 15 jaar af en toe nog in het amateurstheater gespeeld.

Hoe heb je dan de overstap naar de ‘andere’ kant, de recenserende kant, gemaakt?

Ik schreef graag. Zoals waarschijnlijk iedereen begon ik met gedichten schrijven. Ik had zelfs geluk: er werden enkele van mijn gedichten gepubliceerd. Soms schreef ik korte verhalen, maar dat vereiste meer arbeid en recensies waren korter. Bovendien kon ik met recensies terecht in een plaatselijk blad dat artikels over kunst publiceerde. Ik heb ook

over tentoonstellingen geschreven, als oefening, want ik wist zeer weinig over plastische kunst.

Op een moment ben ik beginnen inzien dat wat ik in die amateursgroepen deed in feite niet zo goed was. We speelden vaak stukken, die geen zin hadden om ze te spelen. Dan ben ik meer en meer naar het beroepstheater gaan kijken, naar al die kleine theaters die opgekomen waren zoals Toneelstudio '50, het latere Arca. Na mijn studies in 1958 moest ik soldaat worden. Gelukkig kreeg ik Antwerpen als kazerne. Ik heb 15 maanden in Antwerpen vertoefd en zodoende had ik de kans veel theatervoorstellingen bij te wonen. Ik heb toen veel gezien in het Nederlands Kamertoneel (NKT), in de KNS, en in nog enkele andere zalen.

Hebt u in die tijd markante voorstellingen gezien die u zich nog levendig voor de geest kunt halen?

Goh ja, specifieke voorstellingen... Ik vond het allemaal interessant. Het Kamertoneel bijvoorbeeld, dat was een grote kamer waarin men speelde en in de aanpalende kamer zat dan het publiek met de grote deur open naar de voorstelling te kijken. Je keek als publiek dus in feite binnen in een andere kamer. Het was interessant om te zien en om die mensen te leren kennen. De afstand tussen publiek en acteurs was daar veel kleiner. Er was meer onderling contact. Zo heb ik bijvoorbeeld Bob Van der Veken leren kennen. Wat de voorstellingen betreft... Men programmeerde vooral het absurde repertorium. De eerste stukken van Beckett en Ionesco sijpelden toen door in onze contreien en de kamertonelen probeerden die te ensceneren. Achteraf gezien waren die voorstellingen niet zo denderend, maar er heerste wel een sfeer van verzet. Het kamertoneel revolteerde vooral tegen het grote theater, het stadstheater. In Antwerpen zetten ze zich af tegen de KNS, waar je als acteur in een soort fabriek terechtkwam. Toneel was daar routinewerk. In de kamertonelen heerste meer de pioniersmentaliteit.

Als ik jouw recensies lees uit die periode, heb ik de indruk dat je heel veel sympathie had voor de jonge garde vernieuwers, die op dat moment actief was in het kamertoneel.

Vernieuwend was dat de kleine theaters vertrokken van “nieuwe” auteurs, die vooral vernieuwend waren in de inhoud. Die stukken werden dan het eerst gespeeld in Parijs of in Londen. De directeurs van de Vlaamse theaters zaten toen iedere week in het West End Theater of in de kleine café-theaters in Parijs. Daar deden ze dan inspiratie op. Nieuwe stukken van Ionesco, van Adamov, van Tardieu, van Camoletti deden zo hun ingang in België. Een belangrijke nieuwe Nederlandse schrijver in die periode was Lodewijk de Boer. Ik heb hem leren kennen op een festivalletje in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel. Hij speelde daar zijn *Darts* (1967). Dat was een soort ritueel in feite, een koningsdrama, maar dan op een heel andere manier gebracht. Dat was zo fascinerend dat ik daar verder op ingegaan ben. Ik heb er een artikel over geschreven in ‘Kreatief’. Dat was een opkomend tijdschrift dat inspeelde op nieuwe tendensen. In de jaren zeventig maakte De Boer *The Family*, een theaterfeuilleton in vier afleveringen. Dat was ook het eerste feuilleton dat we zagen, op theater. Wat men tegenwoordig doet, is dus niet allemaal zo nieuw!

Als je de jaren '60 in zijn geheel beschouwd, wie zijn dan de markante figuren die er echt uitspringen?

Zoals gezegd was er veel interesse voor buitenlandse schrijvers. De Boer was er één van. Ook Beckett heeft veel indruk gemaakt. De kennismaking met het werk van Artaud - zonder zijn theatrale werk gezien te hebben – is eveneens heel belangrijk geweest. Tone Brulin schreef al in 1955 een groot artikel over Artaud. Op wat Brulin in België bekend maakte over Artaud, baseerde Claus later zijn *Thyestes*. Die voorstelling werd in 1966 gespeeld door Toneel Vandaag van Rudi Van Vlaenderen. Van Vlaenderen was toen nog in zijn beginperiode, maar met de oprichting van zijn Toneel Vandaag brak hij in feite uit de beperkingen, die hem door het veld opgelegd werden. Dingen zoals *Thyestes* zijn spraakmakend geweest.

Er was ook Arca, gevestigd in een kelder te Gent. Wat Arca durfde doen, op zo'n kleine scène! Die scène was vergelijkbaar met die van De Korrekelder, amper enkele vierkante meter groot. Dat gaf dat soort theater iets bijzonders. De speler kon zich eigenlijk achter niets verschuilen. Het moest 'echt' zijn, hij moest echt spelen. Niet dat hij realistisch moest spelen, maar hij moest écht zijn, op de scène. Hij kon namelijk geen kant op. De scène was zodanig klein dat er praktisch geen decor kon staan. Ze moesten het dus werkelijk hebben van het pure spel. Uiteraard zijn die kamertonelen er ook gekomen uit economische noodzaak. In Duitsland werd er in een bunker gespeeld. Ze hadden geen zalen omdat alles plat gebombardeerd was. In België hadden de kleine theaters geen geld om een grote zaal te huren.

Ging jij in die tijd ook naar de grote stadstheaters?

Dat gebeurde, maar voor mij waren in die periode de kleine theaters het meest aantrekkelijk. Ik ben daarnet ook nog Antigone vergeten noemen. Die speelden in het begin in een achterzaal van een café in Kortrijk. Daar zat je gewoon op herbergstoelen.

Hoe was toen de verhouding tussen de grote gezelschappen en de kleine theatertjes? Was er sprake van onderlinge wrijving?

Wrijving zou ik het niet noemen. De grote stadstheaters hadden een ander publiek. Er was een publiek dat naar kleine theaters ging en nooit naar de grote. En er was een publiek dat naar de stadstheaters ging en nooit de kleine theaters bezocht. Beide publieken kenden elkaar gewoon niet. Tenzij in Antwerpen, waar ze wel verplicht waren om elkaar tegen te komen. Daar bespeelden sommige acteurs zelfs zowel de grote als de kleine theaters. Maar dat gebeurde eerder weinig. Gent kreeg in 1965 een eigen vast beroepsgezelschap. Daar bleef je als acteur bij spelen. Het was ook zelden dat iemand nieuw in dat gezelschap werd opgenomen, tenzij het echt noodzakelijk was voor een bepaalde rol. In Brussel was het ook zo. Iemand als Chris Lomme bijvoorbeeld heeft dertig jaar in dezelfde schouwburg gespeeld.

Er was zeer weinig verloop van acteurs en zo ook was er weinig verloop binnen de theaterpublieken. Men bleef trouw aan zijn 'eigen' theater.

Waarom ging iemand naar Arca? Omdat Arca strookte met zijn of haar eigen opvattingen.

Voor mij was het anders. Ik ben veel beginnen schrijven. Dan moet een mens zich verplaatsen. Ik ben geregeld naar Mechelen gegaan in de beginperiode van het Mechels Miniatuur Theater (MMT). Ik heb ook veel voorstellingen in Gent in de Zwarte Zaal van Proka gezien omdat daar nog een ander repertorium werd gebracht dan in de andere kleine zalen. Bij Proka gebeurden heel grensverleggende dingen met dans, mime, beweging, enz.

De marge van de marge?

Ja, in de Zwarte Zaal zag je echt allemaal “marginale” dingen, hoewel ze dat niet graag hoorden. Begin jaren zeventig werd daar een colloquium over het marginaal theater gegeven. Dat duurde drie à vier dagen. Franz Marijnen heeft daar opgetreden met zijn groep die hij in Amerika had gevormd: Camera Obscura. Franz was weg gegaan uit Mechelen omdat hij daar niets meer kon doen. Wij vielen op dat colloquium achterover van de durf, die Camera Obscura aan de dag legde! Je zat er met open mond naar te kijken, hoe ze iemand “opereerden”, zijn hersens, zijn “identiteit” er bijna uittrokken. Ze trukeerden natuurlijk, maar dat zag je niet. Het was allemaal zo nieuw, zo spannend.

Had dat soort theater een link met de realiteit van dat moment? Met de maatschappelijke component van de jaren zestig?

Jazeker, vooral dan op het einde van de jaren zestig. Die tendens kwam eigenlijk vanuit het buitenland, aanvankelijk uit Parijs. Dat nieuwe theater stond niet los van bijvoorbeeld de arbeidersopstand in de Kempen hier. Julien Schoenaerts is nog redevoeringen gaan geven op de mijnwerkersbetogingen: de ‘Apologie van Socrates’. Daar waar de (theater)studenten zich begonnen roeren, was er natuurlijk ook een weerslag op de theaters. Men ging meer stukken spelen die een maatschappelijk engagement inhielden om aan te sluiten bij de tendensen in de samenleving. Het probleem was op dat ogenblik natuurlijk dat we geen schrijvers hadden die onmiddellijk een stuk konden afleveren. Men wilde eigenlijk via een vaak oud repertorium het volk bij een actualiteit betrekken. Maar in feite waren die stukken echt gedateerd.

Als je zegt dat de maatschappij op dat moment een weerslag had op het theater, gebeurde dan ook het omgekeerde? Was het zo dat er stukken waren, die iets in gang zetten in de maatschappij?

Neen, dat was een beetje het misverstand. Men dacht: ‘We gaan met theater veel kunnen bereiken.’ Maar met theater bereik je enkel een aantal toeschouwers, je kan er niets mee veranderen. Dat is echt een utopie. Theater zal nooit een revolutie veroorzaken!

Maar in de jaren zestig geloofde men dat het mogelijk was?

Dat geloofde men toen, ja. Het ‘vormingstheater’ is dan zeer sterk opgekomen. In Vlaanderen vanuit Nederland. Maar Nederland was al bezig met dat soort theater nog voor er van vormingstheater sprake was. Bij Proloog bijvoorbeeld was men er al langer mee bezig. Maar het zgn. vormingstheater is in Vlaanderen pas in de jaren zeventig goed doorgebroken. Spelers gingen dan echt inspelen op de actualiteit en schreven zelf teksten. Men wachtte niet meer op een “gevestigd” schrijver.

De stukken volgden eigenlijk op de realiteit?

Ja. Proloog en De Kleine Komodie kregen hier navolging met Dries Wieme, bijvoorbeeld. Of met Tentakel in Antwerpen. Met groepen, die nu allang verdwenen zijn of sterk gewijzigd. Die groepen speelden in de jaren zestig/zeventig in op een maatschappelijke toestand, zoals werkloosheid, uitbuiting, afdanking, het syndicaat, enz. Al die dingen kwamen ter sprake in het theater. Maar men had het ook over vervolgingen in dictatoriale landen, over de ‘Praagse Lente’ bijvoorbeeld.

Marianne Van Kerkhoven is daarin een belangrijke figuur geweest. Zij heeft in die periode een stuk geschreven over misbruik van macht en andere sociaal-politieke wantoestanden. De KNS, waar Marianne dramaturge was, wilde haar stuk niet spelen. Daarop is Marianne begonnen met het Trojaanse Paard.

Een absoluut hoogtepunt was 1972: de oprichting van de Nieuwe Scène als gevolg van de voorstelling van *Mistero Buffo* van Dario Fo. Dat is mee een initiatief geweest van Lode Verstraete, de voormalige directeur van de KNS. Hij was daar in ongenade gevallen omdat hij *Mistero Buffo* had vertaald en het daar wilde ensceneren. Geen schijn van kans, het mocht niet van het bestuur. Daarop heeft hij zijn vertaling aan Corso gegeven die met

de ‘afvalligen’ van de KNS en nog enkele Franstaligen *Mistero Buffo* gemaakt heeft. Dat stuk speelde in verschillende talen. In de eerste reeks voorstellingen speelde onder andere Dora Van der Groen mee. Maar zij hield er mee op omdat, als je in dergelijke stukken mee speelt, je gedurende jaren geen andere kant meer op kan. Je wordt dan als het ware in die ene of gene ‘stroming’ ondergebracht. En dat wilde Dora niet. Daarom heeft ze samen met nog anderen afgehaakt.

Maatschappelijk geëngageerd, dan denken we ook meteen aan Brecht. Brecht was in de jaren zestig ook vaak aanwezig in de stadstheaters. Desondanks stelde Luk Van den Dries dat Brecht op dat ogenblik niet zozeer werd gespeeld om zijn geëngageerde boodschap maar veeleer omdat hij op dat moment ‘in’ was. Hij werd in de hele wereld gespeeld en daarom lag hij ook goed in de Vlaamse ‘theatermarkt’. Is dat iets waar je jezelf in kan vinden?

Ja, Brecht is hier inderdaad gespeeld. Maar men wist in Vlaanderen niet goed hoe een Brecht moest gespeeld worden, had ik de indruk. Stukken van Brecht zijn altijd moeilijk te realiseren. Hoe kan je die stukken zodanig spelen dat ze overkomen zoals Brecht het inhoudelijk gewild heeft? In Vlaanderen was het de gewoonte de mensen tot een zekere ontroering te brengen en dat is nu juist wat Brecht wilde vermijden. Mensen die ontroerd zijn, denken niet meer na. Die laten zich leiden door hun intuïtie. Volgens Brecht moet een toeschouwer kunnen denken tijdens en na afloop van het theater.

Bertolt Brecht is hier al zeer vroeg gespeeld door Fred Engelen, nog voor de oorlog. Fred Engelen kende Brecht uit de literatuur. Zijn benadering van Brecht was dan ook een literaire. Hij vond Brecht (terecht) een goede schrijver, die waardevolle teksten had afgeleverd. Brecht verwerkte ook liedjes in zijn teksten. Vooral het esthetische motiveerde Fred Engelen. Geheel anders was het later met Walter Tillemans. Tillemans is de eerste regisseur die gevormd is in de Studio van Herman Teirlinck. Hij beoordeelde Brecht wél op het engagement in zijn teksten. Hij zag Brecht als verwant van het vormingstheater. Tillemans, die toen nog een heel jonge regisseur was, wilde de mensen iets bijbrengen, hij wilde een boodschap overbrengen. Hij wilde bij zijn publiek een soort opstandigheid of onrust opwekken. Dat werd met argusogen bekeken door de politiek en de overheid, die in die periode nog minder geld dan nu over had voor het theater.

Sommige theaterdirecteuren hielden de makers wellicht al eens in bedwang. Niet alleen Bertolt Brecht maar het theater zelf werd eind zestig, begin zeventig in bepaalde milieu's als "gevaarlijk" beschouwd. Terwijl theater natuurlijk op zijn best is als het gevaarlijk is.

Maar volgens jou is het vanuit een politiek engagement dat Brecht hier werd opgevoerd, en niet vanuit een soort modebesef zoals Luk Van den Dries suggereert.

Nee, daar ben ik niet helemaal mee akkoord: ik denk dat de beide factoren een rol hebben gespeeld. Brecht werd gespeeld om zijn literaire kwaliteit en omdat hij geëngageerd was. Maar ik moet zeggen dat ik Brecht nog maar weinig goed gespeeld heb gezien in Vlaanderen. Wij hebben daar de acteurs niet voor. Ik ben een paar keer in Oost-Berlijn geweest om een theaterfestival mee te maken. Als ze daar een Brecht speelden, ging er helemaal iets anders van uit. Die mensen ginds begrepen hem beter. We mogen niet vergeten dat Brecht in feite noch voor de dictatuur, noch voor het communisme was. Brecht is nooit lid van een partij geweest. Hij is wel altijd, zoals ook Heiner Müller probeerde te doen - naast de partij blijven lopen, omdat hij wist dat hij anders niets meer zou kunnen doen. Hij trachtte de politiek in de eigen netten te strikken. Dat probeerde Müller ook. Het is waar dat Müller nog lid geweest is van de Stazi, maar waarom? Omdat dat de enige manier was om zijn werk door de censuur te krijgen. Müller gebruikte talrijke trucs maar door zijn lidmaatschap zagen zijn superieuren niet in dat zijn werk getrukeerd was. Müller parodieerde de politiek als geen ander en de politiciers dachten ermee te kunnen scoren in het buitenland. Daarom tolereerden ze het.

Maar hier in Vlaanderen hadden we noch de acteurs, noch de regisseurs om zulk sluw werk op scène te zetten. Wij hebben hier eigenlijk geen Brecht-regisseurs. Uitgenomen Walter Tillemans. Hij zou het gekund hebben, maar heeft het dan laten zitten, omdat hij het materiaal niet had.

Aansluitend op wat je zei over Vlaanderen, namelijk dat we hier het materiaal en de mensen niet hebben om een Brecht te spelen: Jaak Van Schoor alludeert daar in zijn boek *Toen theater een strijd was* eveneens op. Voorstellingen als *De Bacchanten*, *Calcutta* en *De nonnen* omschreef hij vrij ironisch als ‘Grotowski op zijn Vlaams’. **Wat moet ik mij daarbij voorstellen?**

Ja, zo was dat wel. Je moet daarbij goed indachtig blijven dat Grotowski, en zeker ook Artaud, terug wilden gaan naar de ‘oerschreeuw’. Het lichaam van de acteur moet dus in feite zodanig gestresseerd zijn dat het op een zeker ogenblik alles uitschreeuwt wat er in zit. De acteur moest terug naar een soort geboorte, moest zich terug in de wereld schreeuwen, zoals een kind spontaan schreeuwt als het geboren wordt. Dat resulteert in zeer lijfelijk theater.

Grotowski heeft op die idee ingespeeld door zijn acteurs af te beulen. Hij heeft dat het ‘theater van de armoede’ genoemd. Dat bedoelde hij natuurlijk niet letterlijk, in de zin van een theater zonder geld. Grotowski wilde dat zijn acteurs als naakte mensen op scène stonden, ontdaan van alles, in volle ontbering, arm. Daar sta je dan als berooide acteur. Maak het dan maar eens waar.

De Nonnen van Eduardo Manet, een Chileen die uitgeweken was naar Parijs, was op een zeker ogenblik hét stuk dat je moest spelen of gezien hebben, maar iedereen had daar toch een beetje een wrang gevoel bij. Manet had dat stuk wel geschreven voor dames, maar hij vond dat die voorstelling niet door dames kon worden gespeeld omdat vrouwen zo’n stuk fysiek niet aan konden. Bon, men speelde *De Nonnen* met mannen, ook in Arena waar Jaak Van Schoor in zijn boek op alludeert. Onder andere Jacques Feys ging in die voorstelling als non verkleed.

Maar tegelijkertijd repeteerde Tony Willems op de Raaklijnzolder te Brugge *De Nonnen* met dames. Bovendien kwam Manet, toevallig in Brugge, kijken en hij vond het goed. Hij zei: “Ik zie nu dat het toch kan met actrices, je kan daarmee naar Parijs komen.” Die voorstelling van Willems is dan effectief naar Parijs gereisd en is er - in het Nederlands - gespeeld om aan het publiek te tonen dat fysiek theater ook door vrouwen kan worden gespeeld.

Tony Willems heeft die voorstelling ook in de KNS willen doen, maar dat is daar grandioos mislukt. Na de eerste repetitie waren er al accidenten. Willems heeft in

Antwerpen toch nog een première kunnen forceren, maar na twee à drie voorstellingen werd alles afgelast.

Het gebeurde in die tijd wel meer dat acteurs en actrices werden vervangen omdat tijdens de repetities letsels waren opgelopen.

Ging het dan werkelijk om een gebrek aan fysieke capaciteit van de acteurs?

Ja, eigenlijk wel.

Omdat ik denk dat Jaak Van Schoor er op doelde dat Vlaanderen niet het soort getalenteerde acteurs in huis had om stukken van Brecht en Grotowski te spelen?

Neen, de oorzaak is te zoeken in de toenmalige opleidingen van onze acteurs. Die was zeer verschillend van school tot school. Bovendien bepaalden de leraren zelf waarop ze al dan niet de nadruk legden. Eigenlijk is alleen Studio Herman Teirlinck goed begonnen omdat acteurs daar een ruimere training kregen. Een stuk van Shakespeare kon je niet spelen als je geen goed schermer was. Maar nu worden vaak moeilijke gevechtscènes gewoon geschraapt. Een bewerking heet dat dan. Ook de dictie is nu sterk aan veranderingen onderhevig. Dialect in het theater was in de jaren zestig uit den boze. In Duitsland is het *Bühne-Deutsch* nog steeds de standaardtaal voor de Duitsers. Als het op scène zo wordt gezegd, is het juist!

Werd de fysieke training in de Studio en andere scholen ingevoerd om de stukken van Grotowski en Artaud te kunnen spelen?

Onder andere. Maar eigenlijk is er hier in Vlaanderen weinig gebeurd in navolging van Grotowski. Zelfs Eric De Volder (Ceremonia), die bij Grotowski stage heeft gelopen, heeft die fysieke oefeningen niet echt overgenomen. De Volder heeft vooral iets gedaan met het plastische element van het fysiek uitgeputte lichaam. Neem bijvoorbeeld *Meestersnacht* van Eric De Volder waarin Leen Roels zich ligt te wringen en te krullen op de scène. Daarin, in die lichamelijke expressie, zit zeker een deel van Grotowski's erfenis.

Heb je indertijd voorstellingen gezien van NTGent-workshop (1969) onder leiding van Franz Marijnen en Tone Brulin?

Tone Brulin had in Proka een tweede plateau ter beschikking. Maar als ik me niet vergis zijn daar slechts drie voorstellingen te zien geweest waaronder *Ach du kleines Wernerlein* (Tone Brulin) en *De menninas* (Franz Marijnen). De voorstelling van Brulin was het minst interessant omdat de nadruk nog te veel op het tekstuele lag. Maar *De menninas* van Marijnen kon je wel al fysiek theater noemen. In die voorstelling werd veel minder gesproken. Je moest het verhaal als het ware lezen in de bewegingen van de acteurs.

Ook een voorstelling die Lodewijk de Boer in Théâtre de Poche regisseerde, *Et ils passèrent les menottes aux fleurs* van Arrabal, was zeer fysiek theater. Niet alleen omdat er naakt te zien was op scène – in de jaren zestig, begin zeventig een doodzonde – maar ook omdat het fysiek geweld van die groep jonge mensen ongelooflijk beklijvend was. Ze maakten revolutie op de scène, ze verzetten zich gemeend tegen het systeem van onderdrukking. Dat was echt heftig!

Theater Arena heeft met de Vlaamse versie van Arrabals stuk: *En ook de bloemen werden geboeid* in een regie van Jo Gevers, ook fysiek theater afgeleverd. Hoewel het minder uitdagend was dan De Boers realisatie in Théâtre de Poche, is de Arena-ploeg in zijn geheel veroordeeld voor die voorstelling.

Als je nu over de Vlaamse theatergeschiedenis van de jaren zestig leest, worden voorstellingen als *De menninas*, *En ook de bloemen werden geboeid*, ... opgevoerd als de revolutionaire stunts.

Ja, dat was toen ook inderdaad zo....

Ga je daar nu nog altijd mee akkoord?

Ja, ondertussen hebben we natuurlijk mensen als Jan Fabre leren kennen, die veel verder gaan. En zo hebben we in de voorbije vijftig jaar steeds straffere dingen kunnen zien. Je mag ook niet vergeten dat er nu technisch veel meer mogelijk is dan in de jaren zestig. Moderne belichting en decorbouw, computergestuurde trucages, popmuziek, ... Het zijn allemaal elementen die de toeschouwer de indruk geven dat het er heel hevig aan toe gaat op scène. Dat heeft geen vergelijk met de klassieke pianobegeleiding uit de jaren vijftig!

Muziek mocht in die tijd eigenlijk niet echt hoorbaar op scène gespeeld worden want muziek was geen theater. De scheiding der disciplines heerste toen heel streng. Theater is al te lange tijd louter vanuit de literatuur gedacht. Nu mengen de verschillende disciplines zich op de scène.

T68. Wat roept dat bij u op?

T68 was een zeer revolutionair plan dat is ontwikkeld door Alex Van Royen, Carlos Tindemans en Hugo Claus. Alex Van Royen en Carlos Tindemans gaven les aan het Rits. Het Rits is begin zestig opgericht met als eerste directeur Rudi Van Vlaenderen. Van Royen en Tindemans behoorden op dat ogenblik tot de elite van denkers over het Vlaamse theater. Naast Claus is ook Walter Tillemans, die op dat moment gold als een van de beste Vlaamse regisseurs, bij T68 betrokken geweest. T68 wilde komaf maken met het – nog altijd - burgerlijke theater.

We mogen niet vergeten dat hoewel de kleine theaters meenden niet burgerlijk te zijn, deze ook alleen maar de nieuwe burgerij aantrokken. T68 pleitte voor een type theater dat een veel breder publiek zou aanspreken.

Dat de kamertonelen burgerlijk waren, is wel een heel andere opvatting dan wat je normaal in de geschiedeniswerken leest.

Ja, de vernieuwing in de kamertonelen was in de eerste plaats gericht op het ontdekken en introduceren van vernieuwende auteurs. Maar stilaan zijn de auteurs beginnen afhaken of zijn ze een eigen koers gaan varen. Kijk naar Pinter. Toen hij begon, was hij revolutionair, maar uiteindelijk is hij vormelijk op zijn stek gebleven.

Op termijn hadden de kleine theatertjes een even trouw abonneepubliek als de stadstheaters.

Terug naar de vernieuwing van T68.

T 68 wilde een totale revolutie teweeg brengen door theater dichterbij het grote publiek te brengen.

Ze wilden in feite het publiek vernieuwen?

Ja, ze wilden in de zaal niet enkel de dokter en de advocaat, die af en toe uit een soort plichtsbewustzijn het theater bezochten, maar ook de middenklasse en de werkmans. Op papier was T68 heel revolutionair, maar in de praktijk was het niet uitvoerbaar. Dat hadden Tindemans, Van Royen en Claus ook moeten weten. In de toenmalige theateropleidingen zaten immers te veel andere profften die net het tegenovergestelde deden van wat zij drieën voor ogen hadden. Bovendien beschikte geen van hen over het nodige geld om dat project waar te maken. Ze hadden gehoopt om in Limburg of West-Vlaanderen aan subsidies te geraken omdat die provincies nog geen groot theater hadden. Aangezien Claus van West-Vlaanderen was, probeerden ze het eerst daar. Ze probeerden T68 voor te stellen als een provinciaal reizend theater. Zoals het Reizend Volkstheater was voor de provincie Antwerpen, zo kon T68 zijn voor de provincie West-Vlaanderen, een provinciaal gezelschap dat toch ook andere provincies zou bespelen. Maar het heeft niet mogen zijn. Een mogelijke reden werd door sommigen gezocht in het feit dat Hugo Claus in opspraak was gekomen omdat hij in het Casino van Knokke naakte mannen op scène had gezet. Voor het provinciebestuur zal zo'n man voor het theater wel "gevaarlijk" zijn geweest.

Een ander argument van West-Vlaanderen was dat de provincie op dat ogenblik al zeker 110 tot 120 amateur-gezelschappen telde, die allemaal hun deel van de subsidies eisten. Als ze dan ook het beroepstheater, zoals T68, nog eens zouden moeten gaan subsidiëren, bleef er voor de amateur-gezelschappen te weinig over.

Daarna is er een poging gedaan door de kleine beroepstheaters in West-Vlaanderen (o.a. Malpertuis, Antigone, Raaklijnzolder) om, zonder de ideeën van T68 over te nemen, een groot beroepsgezelschap op te richten in Brugge. Dat zou, naar het voorbeeld van het Ballet van Vlaanderen, aan de steden een vast en jaarlijks subsidiebedrag vragen, 50.000 BEF bijvoorbeeld. Tegen betaling van die som zou het gezelschap dan als het ware gratis een voorstelling in de betalende gemeenten spelen. Maar geen enkele West-Vlaamse gemeente reageerde. In die tijd was er geen doeltreffende infrastructuur. De culturele centra zijn, op Waregem na, in de laatste plaats in West-Vlaanderen gebouwd. Bovendien bestond er tegenkanting vanuit het amateur-theater en kon er bij de politici geen

meerderheid voor het idee worden gevonden. Uiteindelijk waren ook de directeurs van de kleine West-Vlaamse theaters niet bereid om hun gezelschap in de steek te laten in ruil voor het directeursschap van een groter gezelschap.

Hoe zou je in die periode de verhouding van het Vlaamse theater ten opzichte van het theater in het buitenland typeren? Behoorde Vlaanderen bij de koplopers of bengelden wij aan het staartje?

We zijn lang, heel lang het mindere broertje geweest van Nederland. Voorstellingen van bijvoorbeeld Lodewijk De Boer of van het Ro-theater met Franz Marijnen, hadden in die tijd geen vergelijk met producties uit Vlaanderen, omdat de Nederlanders een veel hoger niveau bereikten.

Een eenvoudige voorstelling, *Kees, de jongen*, gespeeld door Toneelgroep Centrum uit Nederland, was een revelatie! Het hoofdpersonage werd in die voorstelling ontdebeld, nog nooit gezien! Er liep op de scène twee keer een Kees. Nederland ontwikkelde toen veel meer vernieuwingen in hun inscenering, hun decor, enz. Bovendien speelden ze veel beter geconcipeerde stukken dan hier in Vlaanderen. Maar die achterstand hebben we snel ingehaald.

In de jaren zestig?

Het inhaalmanoeuvre is begonnen in de jaren zestig, maar heeft zich vooral in de jaren zeventig voltrokken. *Mistero Buffo* (1972) is daar het beste bewijs van. Plots beleefde Vlaanderen een *boom*, tot in Avignon waar de Nieuwe Scène het publiek versteld deed staan. Daar is het snel beginnen veranderen!

En hoe reageerde ons buurland Duitsland op die verandering?

Duitsland stond aanvankelijk zeer argwanend ten opzichte van wat er in Vlaanderen gebeurde, dat is nu trouwens nog wel zo denk ik. Zij hadden op dat moment ook weinig weet van het Belgische theater. Er bestond geen echte communicatie tussen de beide landen en men voerde ook geen propaganda zoals dat nu gebeurt.

In West-Vlaanderen vond er wel soms een soort uitwisseling plaats tussen Vlaanderen en Duitsland. Er was een amateur-gezelschap dat in Duitsland ging spelen en zij nodigden

op hun beurt dat bevriende amateur-theater uit Duitsland uit naar West-Vlaanderen. Maar verder dan soortgelijke vriendschapsbanden ging de culturele uitwisseling niet tussen beide landen.

In het buitenland werd gedurende de jaren zestig nooit over theater in Vlaanderen geschreven. Nu is dat anders. *Theater Heute* schrijft nu bijna iedere maand over een Belgische productie. Die buitenlandse belangstelling voor België, en in het bijzonder voor Vlaanderen, is vooral te wijten aan het feit dat enkele van onze 'zonen' naar Nederland zijn uitgeweken en succes hebben geboekt. Herman Verbeeck, Rudi Van Vlaanderen, Franz Marijnen, Hugo Claus, noem maar op! Zij zijn begonnen met Vlaanderen als theaterland op de kaart te zetten en in 1972 zijn we met *Mistero Buffo* helemaal doorgebroken.

Vormde het Vlaamse theaterland in de periode 1965-1970 één geheel of zag het landschap er eerder versnipperd uit?

Het was even versplinterd als nu want het kwam er altijd op neer om centen bij elkaar te krijgen. En iedereen dacht vooral aan zijn eigen theater en zijn eigen centen. Ik denk niet dat de verschillende theaters toen veel naar elkaar gingen kijken.

Bestond er veel onderlinge wrijving dan? Of kon men ook op solidariteit rekenen?

Neen. De theaters hadden niet de middelen om met elkaar ruzie te maken, dat was pure geldverspilling. Maar van een echte eenheid kon je ook hoegenaamd niet spreken. Ze waren allemaal heel erg bezig om druk op de overheid uit te oefenen.

Op die manipulatie van overheid doelde ik eigenlijk.

Ja, dat was eigenlijk de sterkte van de overheid. Er waren weinig subsidies. Vanaf de jaren zestig werd er af en toe wat geld aan de kleinere theaters gegeven. Elke overheid gaf een beetje: de stad, de provincie en het Rijk. Maar dat was zeer, zeer beperkt. Altijd te weinig in feite. In 1975 is er dan een decreet gekomen dat de acteurs wilde beschermen want onze acteurs werkten eigenlijk voor hun drinkgeld, om het zo te noemen. Het theater kon zelf beslissen wat het de acteurs betaalde. Ze kregen in de realiteit vaak niet meer dan hun onkosten terug betaald. Allemaal moesten ze bijklussen om een degelijk

bestaan te kunnen opbouwen. Gelukkig konden velen een centje bijverdienen door les te geven in de academies, maar echt carrière konden ze daarmee niet maken natuurlijk.

In 1975 heeft men dat eindelijk ingezien. Het was de liberaal Karel Poma, toen Vlaams Minister van Cultuur, die de knoop heeft doorgesneden want er was al lang voor 1975 sprake van zo'n decreet. Alleszins heeft hij het decreet, waarin werd bepaald dat een acteur moest worden betaald als een werknemer en volgens vastgestelde barema's, van kracht gemaakt. Dat heeft de overheid ook goed gevoeld natuurlijk want daarna waren ze vrijwel verplicht om de theatergezelschappen meer subsidie te geven om hun acteurs goed te betalen.

En dan nog bestonden er heel grote verschillen tussen de stadstheaters, de kamertonelen en de theatergezelschappen uit de marge. De stad Antwerpen betaalde de acteurs van de KNS als stadspersoneel. Gedupeerde acteurs gingen klagen bij het syndicaat. Daarin is nu eigenlijk nog steeds niet zo heel veel veranderd. Iedereen praat nog steeds in hoofdzaak voor de eigen winkel. Op die manier blijf je natuurlijk een bedelaar, maar zo is het altijd in het theater. Bedelen om aan geld te geraken. Niemand of toch weinigen vinden het vanzelfsprekend dat er veel geld wordt besteed aan theater. Bij de sport ligt dat helemaal anders.

Op dat vlak is het denken over theater nog niet veel veranderd?

Er is nog niet veel veranderd. Er bestaat bij de overheid weinig interesse om theater echt goed te verzorgen.

Maar je zou ook kunnen zeggen dat er in de theaterwereld weinig interesse bestaat om zich samen sterk te maken. Eendracht maakt macht?

Ja, het theaterlandschap in België is inderdaad heel erg verdeeld. Ik denk dat de situatie in Nederland dezelfde is. Dat geeft een groot verschil met Duitsland, dat een langere traditie heeft en een groot aantal grote gezelschappen die druk kunnen uitoefenen.

Als je het hedendaagse Vlaamse theaterlandschap bekijkt en je zet daar de introductie van Artaud, Brecht en Grotowski naast, welke gezelschappen dragen dan nog sporen mee uit die periode? Je noemde daarnet al Ceremonia?

Ja, Ceremonia is een voorbeeld. Maar Abattoir Fermé is een even goed exempel. Hoe zij taboes durven doorbreken gecombineerd met een sterk fysiek en sensueel bewustzijn, dat doet mij denken aan de jaren zestig. Ik weet niet of Abattoir zich dat realiseert, maar ik kan de erfenis van die tijd herkennen in hun werk. Ik weet niet of zij Grotowski of Artaud bestudeerd hebben en of zij rechtstreeks onder hun invloeden staan.

Bij Ceremonia is dat wel duidelijk. De Volder geeft ook grif toe dat hij veel heeft opgestoken bij Grotowski en hij verwerkt het ook meesterlijk.

De Brechtiaanse manier van werken zie ik niet meer. Brecht is ook zodanig specifiek, zo politiek en maatschappelijk bepaald. Die periode is wat voorbij denk ik. Alleen de idee van vervreemding zit nu wel overal in het theater. Geen theater is nog echt realistisch. Het vervreemdingseffect, in zijn vele mogelijkheden, is een verworvenheid geworden.

Interviewer: Evelyne Coussens

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Ellen De Bin