

De alchemie van het theater

Tone Brulin

Van jongs af gepassioneerd door het toneel, wist Tone Brulin, toneelauteur en -regisseur, al snel dat hij van theater zijn beroep zou maken. In de Studio van het nationaal Toneel werd hij klasgenoot van Julien Schoenaerts en Dora Van der Groen. Gefascineerd door de Franse theatermaker Antonin Artaud vertaalde Brulin als eerste diens geschriften naar het Nederlands. *Saboo* (1969), een voorstelling die hij regisseerde bij Théâtre Laboratoire Vicinal, lag in de lijn van Artauds ideeën over theater. In 1953 stichtte hij het Nederlands Kamertoneel (NKT) om de hegemonie van de KNS in Antwerpen te breken. De jonge Brulin werd berucht met zijn anti-apartheidsstuk *De Honden* (1960). In *Potopot* (1961) klaagt Tone Brulin het Europese kolonialisme en het schrijnende racisme aan. Met *In de aanwezigheid van de minister* (1966) uit hij zijn kritiek op het toenmalige Belgische politieke beleid.

Je was de eerste die de ideeën van Artaud naar het Nederlands hebt vertaald. Jouw artikel ‘Toneel der Wreedheid’ verscheen in 1950 in het tijdschrift *Tijd en Mens*. Hoe was je toen met de ideeën van Artaud vertrouwd geraakt?

“Ik ben in contact gekomen met de literatuur van Artaud via Jean Tardieu, van wie ik éénakters vertaalde in die tijd. Jean Tardieu heb ik leren kennen via de Franstalige Antwerpenaar René Guiette. Guiette is de bekende kunstschilder voor wie Le Corbusier in 1926 zijn enige bouwwerk op Belgische bodem heeft gebouwd: het *maison Guiette*. Dat huis heeft Le Corbusier hier in Antwerpen gebouwd als woonhuis en atelier voor René Guiette. Ik kende Guiette toen en hij heeft mij met zijn Franse vriend Jean Tardieu, die les gaf in la Cambre, in contact gebracht. In ruil voor het vertalen van zijn éénakters gaf Tardieu mij les in de Franse literatuur. En zo heb ik de geschriften van Artaud onder ogen gekregen. De grote historische vergissing bestaat erin dat men mij na het verschijnen van dat ene artikel is beginnen beschouwen als een Artaud-kenner, wat ik toen helemaal niet was. Ik was gewoon de mens die in Vlaanderen voor het eerst de aandacht op hem gericht heeft.”

Maar in wat je toen had leren kennen van Artaud vond je wel iets dat belangrijk was voor het Vlaamse toneellandschap. Er was toch een reden waarom je Artaud onder de aandacht wilde brengen?

“Ja, natuurlijk. Artaud is een belangrijke filosoof, die ook heel wat dingen in het theater gepresteerd heeft. *Tijd en Mens*, op dat moment het enige Vlaamse jongerentijdschrift, gaf mij de mogelijkheid Artauds ideeën te publiceren. Waarom zou ik dat niet gedaan hebben?”

Wat precies vond je dan zo uitdagend of bruikbaar in die geschriften van Artaud?

“Zijn manifest staat van begin tot einde bol van vernieuwende ideeën en methoden die men hier helemaal niet kende. Veel van die dingen zijn vandaag nog altijd vernieuwend en belangrijk. Vlaamse theaters hebben zelfs deels vele van zijn voorstellen uitgevoerd. Ik raad je aan zijn teksten te lezen! Dan krijg je meteen een antwoord op je vraag.

Er staat van alles in over theateronderwerpen. Waar theater over zou moeten gaan. Hij spreekt over de toneelschrijver, de mise-en-scène, de globaliteit van het theatergebeuren,... Het is eindeloos! Zijn ruimteopvatting wil de voorwaarde zijn om allerlei dingen te exploreren op al die gebieden. Artaud is een ontzettende verruiming.”

Volgens Artaud moest de hele theaterarchitectuur veranderen?

“Ja, natuurlijk! Aan de hand van de gegevens van Artaud, zie ik een beschrijving van de theaterruimte helemaal anders. Je zou het kunnen vergelijken met een circus waar het publiek op tribunes zit en onder zich het spektakel bekijkt. Het publiek zou ook op beweegbaar plateau zitten zodat hun kijkrichting 180 graden kan worden gedraaid en het spektakel achter zich op een ander plateau verder kunnen volgen. Die architecturale ruimteopvatting geeft twee mogelijkheden. Daar waar het publiek zich naar het centrum richt, naar de ‘binnenkant’ van de ruimte, kan de voorstelling dieper ingaan op de psychologie van bepaalde personages. Het is een intieme ruimte, terwijl de ‘buitenkant’ van de architectuur de mogelijkheid biedt om grote spektakels op te voeren. Met legers die elkaar bevechten. Grote massascènes dus. Op die manier kan je van een minimum naar een maximum gaan en omgekeerd, enkel en alleen omdat je toeschouwers op een draaiend plateau zitten. Dat idee op zich is al één grote hernieuwing! Volgens mij is dat tot hier toe nog niet gebeurd. Het is misschien een fragmentarische manier om aan theater te doen omdat er links en rechts van alles gebeurt, maar het blijft een fantastisch idee. Maar voor zover ik weet heeft men nog niet besloten om de theaterconstructie te veranderen en de manier van toneelschrijven aan te passen. Want het spreekt natuurlijk voor zich dat gewone toneelstukken moeten worden geadapteerd om te kunnen komen tot een dergelijk spektakeltheater.”

Voor mij persoonlijk is het theater dat je uit zijn voegen rukt en weg haalt van het kleine, bekende plateau het enige interessante theater. Als je naar buiten toe verruimt en de spelers een maximale bewegingsruimte geeft, benader je automatisch het medium van de film dat veel meer mogelijkheden heeft dan het theater. Dan ga je moderniseren. Volgens mij kan je in een dergelijke architecturale ruimte komen tot een kosmisch theater. Elke ontmoeting beneden op het speelveld is dan gevoelsmatig een repliek op een ontmoeting boven, een ontmoeting in de kosmos. De ruimte op zich maakt dan bepaalde krachten werkzaam.

Diezelfde principes komen bijvoorbeeld ook aan bod bij bepaalde Aziatische en Indische filosofen. Lees maar eens wat Ilja Goerjev heeft geschreven in het begin van de twintigste eeuw. Hij was in de jaren 1910 – 1920 een groot leraar van wie de mise-en-scènes met zijn studenten te zien waren in Parijs en New-York. Hij schreef over ‘een derde weg’. Er is de weg van de Yogi, de weg van de

monnik en de weg van de krijgsman. Alledrie de wegen zoeken naar een kosmopolitische plaats in het firmament. Goerjev geloofde in een macrokosmos waar grote krachtstromingen of levensstromingen aan het werk zijn. Die stromingen proberen ons hier beneden op aarde te bereiken waardoor er een binding ontstaat tussen ons en de kosmos. De kosmos belichaamt zo een groter streven van het menselijke bewustzijn, dat zich niet alleen beperkt tot de maatschappelijke verhoudingen hier. Het is een bewustzijn dat onder invloed staat van de grote krachtstromingen die ons bereiken vanuit de kosmos.

Dat lijken misschien grote woorden, maar het betekent niet meer dan zeggen dat alles met elkaar in verbinding staat. Als kunstenaar kun je dat ondervinden. Loop rond in een bos of op een vlakte, ga bovenop een berg staan en je voelt wat een kosmische belevenis betekent. De mens is niet alleen beperkt tot de dagelijkse noden van zijn bestaan, maar hij is verbonden met iets dat buiten zichzelf plaats vindt. Volgens Goerjev zijn dat *iets* de grote krachtstromingen, die de mens vanuit de kosmos bereiken. Automatisch stuit je hier op de vraag naar het bestaan van een god. Geloof je in God en het hiernamaals omdat je in grote krachtstromingen in de kosmos gelooft? Ik wil dat liever onbesproken laten. Alleszins lijkt het voor mij toch een andere zaak te zijn. Het is niet omdat je manifestaties (bv. een bloem) in de natuur kan waarnemen, dat er perse iemand verantwoordelijk moet zijn voor het bestaan van die bloem. Ik denk dat je een kosmisch gevoel kunt ervaren en kunt geloven in een hogere kosmische entiteit, maar dat wij hoegenaamd niet kunnen zeggen wat die entiteit is. Sommige mensen noemen het God. Ik voel niet de behoefte het God te noemen. Wel wil ik heel graag deel nemen aan het grotere kosmische gebeuren. Een mens moet daarvoor open staan.

Als ik dan de opleiding van acteurs in Vlaanderen bekijk, voel ik het als een gemis in de opleiding dat er niet wordt gesproken over een dergelijke kosmische verbondenheid. Men wil het blijkbaar enkel hebben over het maatschappelijke engagement dat op zich toch heel klein en lokaal blijft. Te klein volgens mij om je aan vast te klampen. Ik heb altijd geprobeerd om een kosmisch theater te maken dat in verband stond met andere, ongekende dingen. Een theater dat wereldverhoudingen in beeld brengt en ons deelachtig maakt aan iets dat groter is dan onszelf.”

Was dat kosmisch theater ook al jouw inzet in de jaren zestig? Of ging de interesse in Artaud toen meer om de theatervernieuwing zelf?

“Theatervernieuwing op zichzelf interesseert mij eigenlijk minder dan datgene wat ik als mens in het geheel beteken. Ik wil mijzelf als mens kunnen waarmaken, kunnen uiten. Een leerling van Steiner en tevens de neef van Tsjechov heeft ooit de uitspraak gedaan dat wij geen kosmische stukken kennen. Ik ben het daarmee eens. Ik heb altijd heel erg ons gemis aan kosmische stukken onderkend. En de afwezigheid van dergelijk toneel was vooral te wijten aan het feit dat we geen kosmische *environment* hebben geschapen waarbinnen het kosmische gebeuren mogelijk werd gemaakt. Gelukkig zijn we nu op technisch vlak zodanig ver gevorderd dat het schapen van zo’n *environment* effectief mogelijk is. Sommige regisseurs doen dat ook. Zij brengen bepaalde technieken samen, werken crossmediaal en

maken zo stukken, die heel erg diezelfde nood aan een kosmische verbondenheid tot uitdrukking brengen. Die regisseurs manifesteren zich als exploitanten van de kosmos.

Volgens mij zijn we verplicht te onderkennen dat we deel uitmaken van en leven in een evolutie. De enorme expansie van de ruimtevaart in de laatste jaren heeft misschien tot gevolg dat we binnenkort een soort maantoerisme hebben. Dan zullen we hoe langer hoe meer toch verplicht zijn om samen te werken met andere levensvormen. De robots en spelletjes op de televisie bijvoorbeeld dreigen steeds meer los te komen, te ontaarden. Die gaan een eigen leven leiden. Elke artistieke daad zou een onderdeel moeten zijn van die evolutie.

Nu, als we die evolutie onderkennen, dan moeten we ook scholen en instituten hebben die ons in die richting opleiden en ons vertrouwd maken met onze verantwoordelijkheden in die nieuwe wereld. De verantwoordelijkheden van studenten houden dan niet op bij een maatschappelijk plan maar gaan tot universele en kosmische verhoudingen. Met die verhoudingen bedoel ik dat een ontmoeting tussen twee personen nooit alleen maar een ontmoeting is om samen een glas bier te gaan drinken. Die ontmoeting is tevens een weerspiegeling van bepaalde kosmische krachten, die buiten onszelf werkzaam zijn en die op deze planeet, aarde, samen komen.

Zo is het ook met het maken van theater. Als we hier toneelstukken maken, is dat omdat we op een of andere manier naar elkaar toe worden gedreven. We maken die stukken uit een bepaalde noodzaak, een zoeken naar *space*, naar ontwikkelingen. Daarbij moeten we gebruik maken van alle moderne technieken, die ons ter beschikking staan, zonder daar schrik van te hebben. We moeten niet angstig zijn over het feit dat we morgen misschien terecht komen in een samenstelling van robots, waarover we niets meer te zeggen zullen hebben. Angst verlamt. We moeten juist de baas blijven. Dat wil zeggen dat we de robots, de spelletjes en alle andere toevalligheden, die op dit moment nog geen verzamelplaats hebben, niet de kans moeten geven om zich te uiten. We moeten hen juist vermensenlijken, opleiden tot onze vorm... Want als wij meer besef ontwikkelen over wat daar in het firmament gebeurt, tussen de aarde en de maan, tussen de aarde en Jupiter, enz. wordt onze verantwoordelijkheid des te groter. Dan worden we de goden van morgen en kunnen we ons bestaan redden.

Maar als datgene wat overblijft onze angst, de atoombom is, dan zullen we onszelf niet kunnen redden. En dat is precies het hele streven van Artaud en zijn navolgers. We moeten beseffen dat de maatschappelijke toestanden niet alleen van belang zijn. We moeten onze blik verruimen. Dat is eigenlijk waar het bij Artaud om draait.”

Was jouw theater ook in de jaren zestig al een poging om die blik te verruimen?

“Natuurlijk, maar je hebt daar geld voor nodig. Dat was altijd het probleem. Je hebt een massale toestroom van geld nodig en politici, die moeten bereid zijn om je dat geld te geven. Maar ze zijn niet geneigd om te geven. Dat is meteen ook de reden waarom we stagneren. Wat ook meespeelt, is dat er niemand is gekomen, die duidelijke richtlijnen heeft beschreven en die duidelijk maakte wat er precies

wanneer moest gebeuren. Dat komt omdat je bij het minste dat je zegt, wordt meegesleurd in één of andere richting. Je wordt meteen in een categorie gestopt. Mij hebben ze meteen bij de *gelovigen* ondergebracht. Ja goed. Ik ben een gelovige, die weet dat er buiten de normale verhoudingen nog vele andere verhoudingen zijn. Er worden overal ter wereld oneindige draden gespannen, fijne draden die allemaal werkzaam zijn. Maar zodra je dat onder woorden brengt, word je verdacht! Dan ben je een gelovige, die gelooft dat 'iets' ons samen houdt en die ons dwingt allerlei dingen te doen. Ook al gelooft die gelovige niet in God.

Ik vind dat een productie maken, alchemie is. Vanuit het brute gegeven, de brute energieën destilleer je een mooi product. Vanuit lood destilleer je datgene dat goud wordt. Een acteur die in zijn rol treedt, wordt een alchemist. Vanuit de ruwe materie, die hij zelf is, zal hij goud te voorschijn halen, namelijk zijn rol. Wat de acteur stoffelijk inbrengt, zal hij verfijnen tot een geestelijke materie, die iets nieuws tevoorschijn brengt. Ik vraag me af hoe je iets dergelijks kan doen zonder dat je erin gelooft dat er buiten ons planetaire en kosmische krachten werkzaam zijn.

Neem het voorbeeld van de zon. Die ster, de brute materie, bestaat al miljoenen jaren niet meer. En toch kunnen we haar nog waarnemen via de krachtstromen, de lichtstralen (=het goud), die vanuit haar bestaan vertrokken zijn. Een acteur moet op dezelfde manier met behulp van zijn hersenen, zijn lichaam, zijn woorden, zijn daden... krachtstromen produceren die zijn lijfelijke energie overzet op een geestelijke en fictieve constructie, zijn rol of personage. Het personage is de belichaming van de verfijning. Het is de veredeling van de energieën die de acteur heeft gesmolten.”

En het destilleren van een personage gebeurt door in te werken op de acteur?

“Dat gebeurt door het werken op de acteur. Daarmee wil ik niet zeggen dat een acteur in yoga-houding moet gaan zitten. Hij hoeft geen pijn te lijden. Hij hoeft zijn botten niet elke dag te breken om zijn geest te verheffen.

Kijk, Goerjev heeft ooit gezegd: 'Er is een vierde weg'. Peter Brook heeft daar een film over gemaakt. Die vierde weg bestaat erin te beseffen dat ieder moment van je leven en elk contact, hoe stom ook, een belangrijk kosmisch gegeven is. Ik ga bijvoorbeeld nu naar buiten en kom een oud vrouwtje tegen. Ik doe mijn hoed voor haar af. Dát is een belangrijk kosmisch gegeven is. Er is veel meer aan de gang dan die ontmoeting met dat oude vrouwtje en die hoed. Wát het precies is, kan ik je niet op een briefje geven. Dat weet ik niet en dat weet niemand. Het is alleen van belang te beseffen dat de dingen waarmee ik me omring er niet zomaar staan omdat ik ze bijvoorbeeld heb gekocht op de voddemarkt. Neen, ik heb die dingen daar gezet voor een bepaalde beweegreden, die buiten mijzelf opereert. En die dingen bepalen mijn ruimte. Ze zijn daar omdat ze nodig zijn. Want zoals het contact van persoon tot persoon gaat, zo gaat ook het contact van persoon tot voorwerp. Als men dit eenvoudige principe in de theaterscholen al aan studenten zou kunnen duidelijk maken, zou dat al een grote vooruitgang zijn. Scholen zouden moeten ophouden zo rudimentair en materialistisch te zijn. Hoe gaat het nu veelal: *Je moet opletten, je moet zien dat je een betrekking hebt, je moet zien dat je in een gezelschap komt, je*

moet zien dat er dit en dat gebeurt... Al die banale dingen zouden in een veel grotere, mooiere en schitterende entiteit moeten worden beschouwd. Want de banaliteit des levens hakt de poëzie van het leven weg. Het mooie gaat stilaan verloren omdat alle aandacht is gericht op vulgariteit en rudimentaire dingen.”

Was het dát wat in de jaren zestig in het bestaande theater, o.a. in de KNS, ontbrak?

“Maar je gaat toch nooit denken: *dat ontbreekt er nu in een theater, daarom ga ik dat doen*. Je overziet alleen maar je eigen mogelijkheden en daarmee ga je aan de slag. Wat waren toen mijn mogelijkheden? Ik kon er 2 of 3 acteurs bij nemen. Dat was alles aan mogelijkheden dat ik had. Wat kan je nu met 3 of 4 mensen doen? Niks!

Ik bedoel: ik sprak daarnet over een leger, dat aan de buitenkant loopt met vaandels en oorlog voert. Met 4 mensen kan je dat niet doen, dat is niet mogelijk.

Ik ben nu 81 jaar. En het is maar in de laatste jaren dat ik mij bewust ben geworden van wat ik eigenlijk gedaan heb en vooral, van wat ik niet heb kunnen doen. In mijn achterhoofd had ik altijd een idee, een visie op een groot theater. Maar ik kon daar met niemand over praten. Ik kon dat niet verwezenlijken. Dat weet niemand!

Mensen zien alleen maar wat ze effectief zien. Ze bekijken een voorstelling als *Kapai Kapai*, die je met 3 of 4 mensen hebt verwezenlijkt. Maar ze weten niet tegen welke achtergrond ze *Kapai Kapai* moeten bekijken want die achtergrond zit namelijk in mijn hoofd. Ik had die achtergrond toen, twintig à dertig jaar geleden, hoegenaamd niet vooropgesteld. Het is pas nu dat ik mijn visie langzaamaan via geschriften kan verwoorden. Nu dat ik kan terug blikken op mijn verleden, begint mijn achtergrond uit mijn hoofd te sijpelen. Ik vermoed dat die wel enigszins van belang is omdat mijn visie toch terug gaat tot historische figuren als bijvoorbeeld Goerjev.”

Behoort Grotowski voor jou tot die historische figuren?

“Natuurlijk! Maar Grotowski wist in die tijd al veel beter dan ik waarover het allemaal ging! Grotowski wist het allemaal beter! Dat is zeker.”

Wat sprak jou in zijn geschriften aan?

“Grotowski bepaalt voor de acteur wat de acteur kan. Hij bepaalt wat de mogelijkheden zijn van de mens, die voor hem staat. Die kan niet alleen even springen of even op zijn kop staan. Neen, die laat een samenwerking gebeuren van bepaalde dingen. Grotowski had goed begrepen dat die idee in de vergeethoek was geraakt. Waar was het hele concept van de beweging?

Dat concept gaat terug tot de danseres, Martha Graham. Zij greep in haar dansbewegingen terug naar de motieven van de antiquiteit. Graham introduceerde de tragedies in haar dans. De rechtstreekse lijn van Martha Graham naar Pina Bausch is evident. Vanuit de expressionistische dans, hier in Antwerpen vooral vertegenwoordigd door Lea Daan, is de beweging in het theater geïmporteerd. Lea Daan kwam

van de school van Laban. Die school sloot aan bij de grote beweging die acteurs deed beseffen dat beweging de oorzaak was van alles. Lea Daan leerde aan Vlaamse acteurs dat ze in beweging op zoek moest gaan naar expressiviteit. Dat was een enorme strijd want de acteur wilde maar niet bewegen!

Ook de regisseurs, die verantwoordelijk waren voor die acteurs, bewogen niet. Die haatten de beweging! Charles Gilhuys heeft zo ooit eens tegen Dora van der Groen gezegd: “Neen, neen, zo moet je dat niet doen! Je moet niet dansen, je moet een rol niet dansen! Jij danst een rol!”

Het is door mensen als Lea Daan dat acteurs langzamerhand zijn beginnen bewegen. Maar lang duurde dat nooit hoor! Onze acteurs de beweging onmiddellijk weer verloren! Als ze maar enigszins de kans zien om het gemakkelijker te hebben, gooien ze de beweging opnieuw overboord! Daar waar de beweging niet langer centraal staat, krijg je sowieso een dramatische kunst die gestoeld is op de literatuur, op de letterkunde, op het gesproken woord.

Nu is het zo dat je bijna geen goede acteur meer kan zijn als je niet ook tegelijk een goede danser en zanger bent. Nu moet je als acteur echt alles kunnen. Ga maar eens kijken naar *Cirque du Soleil* en alle verschillende derivaten van *Cirque du Soleil*. Daar spelen overal mensen, die meer kunnen dan gewoon een rol spelen. Dat zijn tevens acrobaten die probleemloos van het ene naar het andere paard over springen. Zij spelen met die paarden, fluisteren hen dingen in de oren, ... Dat zijn kosmische verruimingen tussen de mens en de dieren, tussen de mens en dingen, tussen de mensen onderling, tussen de mens en datgene, dat ik voor de gemakkelijke God zal noemen. (Maar weet wel, dat ik niet gelovig ben.)”

Werd er toen tijdens jouw repetities ook echt gewerkt op beweging?

“Ja, natuurlijk! En nog! Elke dag wordt eraan gewerkt!”

Maar in de jaren zestig was het vrij nieuw...

“Het was toen ook vrij veel...

Ik herinner me nog een stuk. *Ik, Jan Cremer*. Ik had Jan Cremer in New York gezien tijdens een voorstelling van O’Neill en ik had hem de rechten van zijn boek *Ik, Jan Cremer* gevraagd. Ik heb die rechten gekregen. Maar toen ik het stuk wilde gaan spelen, trok Jan Cremer zijn rechten in. Daarom heb ik het stuk herbenoemd. *Ach, du Kleines Wernerlein* heb ik het toen genoemd. Wat er tijdens die repetities is gebeurd, was zeer eigen aan de Amerikaanse groepen uit de jaren vijftig.”

Zoals The Living Theatre?

“Tot The Living Theatre, ja. De grote evolutie was dat zij groepstheater maakten. Zij zagen een ensemble als een getraind geheel. En uit dat geheel ontpopten zich fragmentarische rollen. Hier en daar sprong er een actie of een dialoog uit het geheel tevoorschijn en verdween er daarna weer even plots in als het gekomen was. Er werd dus niet gewerkt volgens het principe van de drie bedrijven met een opbouw, een climax en een anticlimax en een slot. Zij werkten fragmentarisch.

In de jaren zestig stond ik daar natuurlijk middenin. Nu ben ik 81 jaar en kan ik van op een afstand zeggen wat er zich in die periode heeft voorgedaan. Ik kan nu benoemen wat er zo nieuw was aan wat er toen gebeurde. Maar zolang je er middenin staat, volg je een trend zonder echt te beseffen dat je een nieuwe trend volgt. Je wil er op dat moment niet over discussiëren. Want je bent met spelen en acteren bezig. Daar hoort dan geen filosofie bij. Maar waar filosofie wel zou thuis horen, is in de scholen! Daar zou men een acteur moeten opleiden voor een opdracht. Met alles dat er rondom ons gebeurt! Je voelt dat er een transformatie aan de gang is. Doordat we dingen doen en ontdekken, transformeren we onszelf. Maar waar is de mens, die plotseling zegt: “Waar zijn de mensen? We moeten ons eens goed bezinnen”. Ik begrijp niet dat als er wel geld vrij komt om filmen te maken, er geen geld kan los komen om theater te maken!

Het grootste theater dat voor ons gemaakt is, is het Théâtre National Populaire de Joan Vilar. Maar daar was geen theater! Hij ging altijd maar terug naar de klassieke stukken. Waar is het theater dat van de grond komt via de elektronica?

In deze tijd waarin we in de hele wereld contacten kunnen leggen met elkaar en met de dingen, vind ik dat het tijd wordt om alle experimenten van mensen in de film, de opera, enz. te bundelen. We hebben opnieuw een theater nodig dat de standing van het Grieks theater, waarvan we nog steeds de monumenten hebben, kan evenaren. Dat was een theater dat ruimte gaf aan duizenden en duizenden mensen. En ze hadden succes! *Cirque du Soleil* is een stap in die richting. Ik spreek nu altijd over *Cirque du Soleil*, maar er zijn verschillende initiatieven die zich op hetzelfde plan manifesteren en zich vermenigvuldigen.

Als ik ditzelfde discours had gehouden toen ik 20 jaar was, werd ik gehaat! Men moest er toen niets van weten. Stel je voor dat je een promotor bent van een vriendschapsverdrag met een robot! Dat je ervoor pleit samen te werken met robots en computers om te verhinderen dat ze je straks helemaal van de kaart vegen of opvreten.

Volgens mij is dát nochtans de *challenge* voor het nieuwe theater.”

Zou je kunnen zeggen dat acteurs in de jaren zestig zelf ook een beetje robots waren?

“Maar ik weet niet of men zover dacht. Men denkt gewoon niet zover!

Men doet dingen waarvan men zich niet bewust is van wat het teweeg brengt. Datzelfde geldt voor de vele uitvinders in onze laboratoria. Die knutselen dingen zoals een regisseur en een acteur dingen knutselen zonder daar al te veel over te filosoferen. Iets knutselen is alchemie.

Mijn krachten en mijn energie, die ik steek in een productie of in een personage transformeren zich en zetten iets neer dat van een sterkere kracht bezit dan wat ik in mij heb. Ik heb die kracht niet, maar mijn personage of mijn productie heeft die kracht wel. Dat is dus een alchemistisch proces. Maar dat moet allemaal niet te veel zeggen, want dan word je voor gek versleten. Dan zegt men: ‘Die man vertelt van alles, maar wat is nu de praktijk? Wij willen een voorstelling zien.’

Ik kan alleen zeggen hoe ik de dingen zie. Michael Tsjechov, de neef van Tsjechov dacht nog altijd in stukken. Ik denk niet meer in stukken. Ik noem het 'producties'. Je verzamelt er van alles in. Je neemt van de beeldhouwkunst wat mee, van de filmwereld, van de muziek, enz. Maar ik kan dat niet op papier zetten. Ik weet niet hoe ik zo'n 'productie' moet schrijven. Ik jat van alles, van links en rechts, zoals iemand die een model kneed. Ik pak dat allemaal samen en kneed het in iets en zeg: "Hier is het nu!". Die idee van stukken schrijven, bestaat niet meer. Dus als Michael Tsjechov in Amerika zegt: "Er bestaan geen kosmische stukken. Er worden geen kosmische stukken geschreven", dan maakte hij natuurlijk een fout. Michel Tsjechov maakte ook films. Hij speelde mee in films en hij haatte dat. Hij haatte de film. Dat is fout natuurlijk! Hij moest de film niet haten, hij moest een verdrag aangaan met de film!

Volgens Goertjev zit het kosmische in het alledaagse. Maar we zien dat kosmische niet meer in ons alledaagse leven om dat we niet meer weten wat van belang is. We zien niet meer dat de communicatie tussen mensen sprankels geeft. Maar voor mij is het groeten van een oud vrouwtje een kosmisch gebeuren. Het hangt er maar vanaf hoe je het leven en de wereld bekijkt. Hoe je de wereld *aanvoelt*. Ik voel al wat ik doe aan als belangrijke evenementen."

Ik wil graag nog even doorgaan op Grotowski en op de manier waarop je hem in Polen hebt leren kennen. Jouw ontmoeting met hem was in feite ook gestoeld op een toevalligheid, maar iets heeft bepaald dat je hem toen hebt leren kennen op dat symposium.

"Ik ben in 1963 naar Polen gegaan voor het congres van het International Theatre Institute (ITI). Daar is Eugenio Barba, op dat moment de assistent van Grotowski, naar me toe gekomen. Hij nodigde mij uit om naar ene Grotowski te gaan kijken. Hij zou optreden in een klein theatertje, waar slechts 50 mensen konden zitten. Ik heb de uitnodiging aanvaard.

Die avond zaten we effectief met 50 mensen, rond een tafel. En op die tafel speelde Grotowski. Hij heeft die avond veel indruk gemaakt op de aanwezigen. In feite is het een speling van het lot geweest dat die man zoveel attentie heeft gekregen. Alleszins groeiden onder invloed van die attentie de oefeningen, die hij toen bracht, uit tot producties. Maar Grotowski had niet de bedoeling om producties te maken en te verkopen. Hij was toen iemand die de dingen bestudeerde. Hij gebruikte 'producties' als studieobject. Hij wilde aan de hand van oefeningen ontdekken hoe ver een lichaam kan gaan en wat een lichaam wanneer doet. Grotowski had rond zich een groepje studenten verzameld die samen met hem dat onderzoek wilde aangaan.

Heel typerend was ook dat zijn onderzoek bepaalde regels had die vanaf het begin moesten worden gerespecteerd. Eén van die regels was dat de deelnemers zich radicaal afscheidden van het theater. Zij mochten niet onderhevig zijn aan invloeden die uit het toenmalige theater kwamen. Zij mochten niets zien, niets lezen, zelfs niets horen over en van het theater. Alle deelnemers moesten als het ware in een soort isolement zitten. Zijn principe was: 'Hier ben je bij mij en nu bestaat er niks anders meer dan wat ik je wil vertellen.'

Maar goed. Na dat congres in Polen werd Grotowski uitgenodigd om zijn oefeningen hier in het Westen voor publiek te spelen. En zodoende, is die man plotseling een theaterproducent geworden. Tot hij er genoeg van had. Dan is hij gestopt en andere dingen gaan doen. Hij heeft daarna niets meer met theater te maken gehad. Dat wilde hij niet meer. Dat wijst er des te meer op dat voor Grotowski het zoeken belangrijker was dan het maken op zich. Hij is heel hard op zoek gegaan naar wat het uithoudingsvermogen van het lichaam betekent. Grotowski is eigenlijk het slachtoffer geworden van het succes van zijn zogenaamde ‘theaterproducties’.

Maar hij was zeer bewonderenswaardig! Toen ik hem leerde kennen, was ik 40 jaar. Hij was toen 26 en wist al veel meer dan wat ik wist op mijn veertigste. Essentieel in zijn manier van werken was de ernst waarmee er aan iets werd gewerkt. Hij had een heel typische mentaliteit aangaande het theater. Die ernst die hem typeerde is hier overal zoek. Die kan je hier niet meer vinden. Overal waar ik nu komt, zie ik geschmier en gedoe. Dat komt volgens mij omdat er geen homogeniteit van mensen is samengebracht. Een groep acteurs vormt nog zelden een geheel. Ze komen allemaal uit verschillende scholen en hebben allemaal hun eigen ideetje. Ze willen alleen nog maar hun eigen ding doen wat uitmondt in een grote poespas. Maar de persoon die nu vanuit de theaterdirecties de macht in handen krijgen, is de regisseur. Die mag zeggen en doen wat hij wil. Zo is het gekomen dat men niet meer discussieert. Acteurs doen om den duur alleen nog wat die regisseur zegt. Maar als ik de hedendaagse regisseurs vergelijk met Grotowski, zijn toch allemaal van de eerste tot de laatste, onbekwaam! Onbekwaam! Totaal onbekwaam om zichzelf maar te uiten, om zichzelf in woorden en in zinnen duidelijk te maken. Dat is toch ondenkbaar. En dan te beseffen dat er met veel geld links en recht wordt gegooid. Toch blijft het resultaat niks! In mijn visie heeft dat allemaal te maken met het ontbreken van een kosmisch gevoel.

Ik heb dat kosmische gevoel wel kunnen ervaren. Ik heb die alchemistische gedrevenheid om van energie iets moois te maken, gevoeld.”

Een andere getuige, met name Walter Tillemans, heeft Grotowski eveneens in België aan het werk gezien. Samen met Hugo Claus en Carlos Tindemans is hij Grotowski’s voorstelling in Bozar gaan zien. Los van het feit of ze Grotowski fascinerend vonden, bekende Tillemans dat ze van die voorstelling niets gesnapt hadden.

“Ja, Grotowski en zijn ploeg spraken Pools natuurlijk. Dat zal wel meegespeeld hebben, maar je kon toch wel de algemene trend van die voorstelling zien. Je kon toch zien waar Grotowski naartoe wilden en wat zijn werk waard was.

Ik heb 1994 in de KNS een bewerking gebracht van een Zuid-Afrikaans boek. Ik heb dat boek in het Zuid-Afrikaans gelezen en heb nochtans nooit talenstudies gedaan. Tillemans is naar die voorstelling, *Abjater wat so lag*, komen kijken. Hij had er niets van verstaan. Ja kijk, hoe komt het dat ik dat boek dan wel had begrepen?”

Hij had het toch meer over de stijl van de bewegingen in Grotowski's opvoering denk ik. Ik vermoed dat hij en zijn kompanen niet begrepen waarnaar Grotowski precies zocht.

“Er zijn altijd mensen, die naar iets kijken en er niets aan vinden. Maar zij beseffen waarschijnlijk niet wat 'n moeite het een mens kost om die bewegingen te maken. Jarenlange trainingen! De bewegingen die de mensen van Grotowski realiseerden, dat doe je zomaar niet. Maar toeschouwer vanaf het begin afsluit, ziet niets natuurlijk! Toch vergen dingen, die niets lijken, jarenlange trainingen om ze uit te voeren. Zeker als je bij die fysieke inspanningen ook nog spreekt en zingt. Maar sommige mensen staan naar iets moeilijks te kijken als naar een boerenkool. Ze vinden er niets aan.

Toen ik een jaar of twintig was, ben ik naar *De Groene Tafel* van Kürt Jooss-Lea gaan kijken. Hij begreep er ook niets van. Maar dat wil natuurlijk niet zeggen dat de uitvoerders toen niets gepresteerd hebben! Integendeel zelfs. Het was de moeite waard om getoond te worden. Net als Grotowski de moeite waard was om te zien.”

Je bent in de jaren zestig ook betrokken geweest bij de BRT. Kan je die periode in je carrière even belichten?

“Ja, ik heb tien jaar of misschien wel langer producties voor de BRT geregisseerd, maar het vreemde is dat ik mij daar bijna niets meer van herinner. Ik heb zeker vijftig producties gedaan, gaande van 1 tot 3 uren lang.”

Waarom was je dan in eerste instantie bij de BRT begonnen?

“Wat ik interessant vond, was het werken met camera's. Je had 4 camera's ter beschikking en een studio. Ik vond het interessant om met de camera van de ene naar de andere acteur te gaan. Je creëert er een heel eigen verhaal mee. Het camerawerk had je, laat ons zeggen, in drie à vier jaar onder de knie. Maar we kregen een goed salaris bij de BRT en zo is dat dan blijven duren. Werken bij de BRT bood mij ook vele mogelijkheden. Ik heb zelfs buitenlandse acteurs kunnen engageren. Zo heb ik in 1962 *Blood Knot*, een stuk van Athol Fugard, met Zuid-Afrikaanse acteurs gedaan voor televisie. In de Nederlandse vertaling was dat *Zacharias mijn broeder*. De acteurs spraken zowel Zuid-Afrikaans als Vlaams. In dat stuk spelen twee broers: de ene broer is zwart van huid en de andere heeft zo een lichte huidskleur dat hij voor een blanke kan doorgaan. De ene broer met de zwarte huid is sowieso verplicht, of gedoemd, om in de eigen zwarte gemeenschap te blijven terwijl de andere jongen de mogelijkheid heeft om eruit los te breken. Dat was een interessant experiment, maar ik weet niet of de toeschouwers er iets aan gehad hebben. Want dat zo iets ook effectief in de realiteit voorkomt, mocht in het stuk niet gezegd worden. Ik had in mijn oorspronkelijke tekst duidelijk laten blijken dat het thema van *Zacharias mijn broeder* wel degelijk naakte realiteit is. Maar ja, die tekst werd door de directie afgewimpeld. En dus zag het publiek twee broers, een zwarte en een blanke. Er werden verder geen vragen over gesteld. Maar ik vond dat er juist wel vragen over gesteld moesten worden! Hoe komt het dat de natuur bij dezelfde ouders een zwart kind en een lichtgekleurd kind maakt? Wat

brengt dat teweeg in de maatschappij? Welke invloed heeft dat op de relatie tussen de twee broers? Waarin resulteert die hele situatie? Uiteraard gaat dat stuk niet gewoon over twee broers, zie je? *Zacharias mijn broeder* gaat over de verhoudingen in de hele zwart/wit gemeenschap in Zuid-Afrika. En meer nog, dat stuk gaat over de hele noord/zuid verhouding in de wereld. Die zaak is ook nu nog niet van de baan! De kloof is onherroepelijk.

Ik had toen ook heel sterk het gevoel dat het zwarte ensemble ons veel meer te bieden had dan het blanke. In de jaren zestig kwam het zwarte ensemble in Frankrijk aan bod in stukken van Aimé Césaire (*La tragédie du Roi Christophe*).

Maar na tien jaar heb ik de BRT opgegeven. “Laat maar!” heb ik toen gezegd. Je mocht toen eigenlijk alleen maar stukken regisseren die door de hiërarchie van de BRT werden goedgekeurd. Af en toe kon ik zelf eens een stuk doorkrijgen, maar dat werd voor de uitzending altijd grondig gescreeud.”

Werkte je toen met een vaste poule acteurs?

“We konden beroep doen op de acteurs van de drie grote schouwburgen: KNS, KVS en NTG. Soms waren er ook acteurs van kleinere schouwburgen bij. Ik kon ook repeteren waar ik wilde. In Antwerpen, Gent of Brussel.”

Er werd dus eerst gerepeteerd in een theater om daarna het ingestudeerde stuk op te nemen in de studio?

“Ja. Je kon repeteren waar er plaats was en daarna ging je naar de studio van de BRT.

(stilte)

Er werd toen ook heel veel belang gehecht aan de taal. Ik heb toen gehoopt om tot een Nederlands te komen dat van hetzelfde niveau zou zijn als het goede Nederlands van de Nederlanders. Maar dat is niet gebeurd. Het zal ook niet gebeuren. Het niveau van het Nederlands wordt in Vlaanderen heel erg naar beneden gehaald door de vulgarisatie. Er wordt geen belang meer gehecht aan de manier waarop acteurs spreken. Linkse acteurs, zoals Jan Declerck, cultiveren het Vlaams. Men is vergeten dat men 150 jaar geleden aan de Vlamingen van het Willemsfonds en het Davidsfonds gevraagd heeft: “Willen jullie een algemeen Vlaams of willen jullie het Nederlands?” Toen hebben de Vlamingen uit vrije wil gekozen voor het Nederlands. Frans is Frans, Duits is Duits. Nederlands zou ook overal hetzelfde Nederlands moeten zijn.”

Interview: Wouter Hillaert

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Ellen De Bin