

De grote fysieke inspanning op scène was heel nieuw

Tuur De Weert

Tuur De Weert acteerde in de jaren zestig bij het Mechels Miniatuur Theater alwaar hij samen met Franz Marijnen, Dirk Buyse, Herman Coertjans, e.a. deel had aan het onderzoek van naar de theaterfilosofie van de Poolse theatervernieuwer Jerzy Grotowski. In 1968 speelde De Weert mee in *Gered* van Bond, waar de plaatselijke pers toen een groot schandaal rond maakte.

In 1966 bracht Claus zijn *Thyestes* op de planken. Het is één van de weinige keren dat het ‘theater van de wreedheid’ van Artaud naar de Vlaamse scène werd vertaald. Hebt u leuke herinneringen aan die voorstelling?

Ik was erg onder de indruk van Claus’ *Thyestes*, met acteurs als Rudi Van Vlaenderen en Jérôme Reehuys. Later bleek die voorstelling geïnspireerd te zijn op Artaud, over wie ik toen nog nooit gehoord had. Ik was erg verrast door de mooie tekst van Claus die ondanks de zeer fysieke manier van spelen toch heel goed doorkwam. *Thyestes* was scenisch een zeer geslaagde voorstelling. Ik meen mij te herinneren dat Roel D’Haese het decor gemaakt had, een beeldhouwer.

Er is ook veel ophef geweest over die braakscène, niet?

Natuurlijk! In die periode - tweede helft van de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig zijn heel wat taboes gesneuveld. Heilige huisjes werden bij de vleet ingetrapt. Braken op scène, eten van mensenvlees, ... t zijn dingen die je nu dagelijks in het theater mee maakt, maar toen was dat allemaal heel grensverleggend. Er werd ook veel sneller schande gesproken.

Hebt u ook *Masscheroen* gezien?

Masscheroen is de voorstelling waar ze Claus voor vervolgd hebben omdat er drie naakte mannen in te zien waren. Ik heb die niet gezien. Maar het gebeurde wel meer dat acteurs en regisseurs vervolgd werden. In Gent werden alle medewerkers van *En zelfs de bloemen werden geboeid* van Arrabal ook opgepakt en enkelen werden veroordeeld. Blijkbaar moest dat toen allemaal gebeuren om de dingen vooruit te helpen.

Zegt *De Nonnen* jou nog iets? Daar is ook heel wat controversie rond geweest.

Ja, dat was ook een heel mooie voorstelling. Rudi Van Vlaenderen speelde daarin mee. Ik was dol op theater dat tegen de dingen aanschopte. Het was een geweldige tijd. Er werd van alles gedaan dat niet door de beugel kon.

In die tijd werden voorstellingen wel eens gecensureerd. Franz Marijnen heeft dat mee gemaakt met *Toreador* van de Amerikaanse Camera Obscura dat door de BRTN van de buis werd geweerd.

Ach ja. Franz Marijnen heeft wel meer voor furore gezorgd. In 1968 maakten we *Gered* van Edward Bond. Daar is toen heel wat om te doen geweest. De plaatselijke pers maakte er een groot schandaal van. Met die baby die gestenigd werd... fictief natuurlijk.

Je hebt ook gespeeld in *Fando en Lis* van Franz Marijnen. Was dat de eerste voorstelling waarin Marijnen werkte volgens de Grotowski-methode?

Fando en Lis was inderdaad een voorstelling die helemaal in de lijn van Grotowski lag. Het was erg fysiek theater en dat was voor ons, Vlaame acteurs, natuurlijk nieuw. Ook Dirk Buyse en Doris Van Caeneghem speelden toen mee. Ik was één van de mannen onder het regenscherm en daar heb ik zelf heel mooie herinneringen aan.

Het is eigenlijk pas na *Fando en Lis* dat Franz naar Polen vertrokken is, maar hij had wel al kennis gemaakt met Grotowski en wilde absoluut volgens diens methode verder gaan.

Wat herinner je je nog van de repetitieperiode?

De repetities waren zeer intens. Er werd heel veel gevraagd van de acteurs. Onze kleren bijvoorbeeld, waren jute zakken waar gaten uit geknipt waren. Als je nu *Fando en Lis* bekijkt en je vergelijkt ze met een voorstelling van Grotowski, is die kledij bijna een cliché. Het décor waarin we speelden, was te vergelijken met een *ramp*, waarop jonge gasten nu *skateboarden*. Aan de kant van het publiek kwam de rand iets lager dan aan de achterzijde. Bovendien speelden we blootsvoets en was het oppervlak erg ruw. Men had namelijk eerst zand of houtzaagsel of iets dergelijks op die *ramp* gestrooid en dan gefixeerd met verf. Het was de verf die het oppervlak zo puntig maakte. Mijn voeten lagen altijd helemaal open. Ik had immers polio gehad aan mijn linkerbeen waardoor ik altijd een beetje sleepte met mijn linker voet. Ik kon het niet helpen, mijn voet lag daardoor helemaal open. Toen heb ik gevraagd aan Franz of ik windels rond mijn voeten mocht doen en hij vond dat goed.

Uiteindelijk bleek dat die windels een mooi element in de voorstelling waren. Het enige dat we buiten de jute zakken gebruikten, waren de windels rond onze voeten.

Hoe reageerden de andere acteurs op de methode van Grotowski?

Ik herinner me heel goed dat er een grote bereidheid was om ver in dat nieuwe mee te gaan. Er bestond een grote gretigheid onder de acteurs: Dirk Buyse, Herman Coertjens, René Verreth en Doris Van Caeneghem. Die bereidwilligheid om grenzen te verleggen, heeft ook het resultaat mee bepaald. De grote fysieke inspanning op scène was heel nieuw. Ik voelde me daar heel lekker bij.

Toch heeft Camera Obscura in Vlaanderen niet lang overleefd. Hoe kwam dat dan?

Wel, Franz is voor een aantal maanden in Polen bij Grotowski gaan werken. Hij koesterde toen grote plannen om ook in Vlaanderen met de methode van Grotowski aan de slag te gaan en te experimenteren. In februari 1969 heeft hij ons een zeer uitgebreide brief geschreven, waarin hij uitlegde wat zijn plan was en hoe hij dat wilde verwezenlijken. Twaalf bladzijden! Ik heb die brief altijd bewaard. Ik was ook helemaal bereid om volledig mee te stappen in zijn plan. Ik had een job, maar die wilde ik best opgeven. Op het moment dat ik die brief van Franz had gekregen, was ik ook tamelijk zwaarlijvig. Ik besepte heel goed dat dát moest veranderen en op zes weken tijd ben ik 20 kilo kwijt gespeeld. Toen Franz terug kwam uit Polen, was ik helemaal klaar om met hem in zee te gaan. Er volgde een heel intense periode. Franz had Grotowski uitgenodigd in Mechelen en met mijn autootje zijn Franz en ik Grotowski toen gaan oppikken in Zaventem. Grotowski heeft een kleine week met ons gewerkt. Zeer intensief was dat!

Daarna is er een poging geweest om samen met Franz ons theaterproject verder te ontwikkelen binnen de schoot van het MMT – Mechels Miniatuur Theater, nu ‘t Arsenaal. Maar het MMT was een kamertheater, zoals er nog een aantal andere waren (bv. het Keldertheater Arca in Gent en het Nederlands Kamertoneel in Antwerpen). En we beseften al snel dat werken volgens de Grotowski-methode binnen de structuur van een kamertoneel onmogelijk was. We hadden niets om aan de mensen te presenteren, we hadden geen inkomsten, niet de juiste ruimtes. Ik denk dat het MMT als kamertoneel toen van het Ministerie van Cultuur een jaarlijkse subsidie kreeg van 90.000 frank. Daar was niet veel mee aan te vangen. Toch probeerde Franz daar een stukje van te krijgen om repetities volgens de Grotowski methode te kunnen organiseren en om met een paar mensen te kunnen overleven

tijdens het scholings- en werkproces. Dat mislukte. Maar we hebben het aanvankelijk wel geprobeerd. We hebben toen heel intensief gewerkt met Dirk Buyse, Sien Diels, Mia Van Roy, Jan Decorte en Lee Ross, een Amerikaanse acteur die Franz in Wroclaw had leren kennen. Allemaal moesten we herschoold worden in de methode van Grotowski. Dat vroeg enorm veel inzet en doorzettingsvermogen terwijl er heel weinig directe toekomstperspectieven tegenover stonden. Natuurlijk waren er dan mensen die de moed verloren, uitzichtloos werden en afhaakten.

Aan de andere kant waren er de mensen die de vzw beheerden en bestuurden. Omdat de bestaande structuur onder Franz geleidelijk begon af te brokkelen, kregen ze angst voor de toekomst van de vzw.

Dat alles samen kwam uiteindelijk tot een kortsluiten waarna alles is stil gevallen.

(pauze)

Maar voor mij persoonlijk is het een belangrijke periode geweest. De confrontatie met het systeem, de ontdekking van het fysiek theater, de ontmoeting met een persoonlijkheid als Franz Marijnen, ... voor mij had dat alles nog wat langer mogen duren. Ik heb uit die periode enorm veel dingen in mijn 'valies' gestoken en meegenomen. Ongetwijfeld heb ik uit die ervaringen, al dan niet bewust, geput tijdens mijn latere werk. Alleszins heb ik mijn job ervoor aan de kant gezet en heb ik van theater mijn beroep gemaakt. Ik ben toen naar het Conservatorium in Brussel gegaan. De Erkenningscommissie van het Ministerie van Cultuur had namelijk de befaamde *beroepskaart* voor professionele acteurs uitgevonden. Als je als beroepsacteur in het theater wilde werken, diende je zo'n beroepskaart op zak te hebben. Een theateropleiding werd sindsdien een must in het professionele theater, zelfs als je al jaren in de praktijk had gestaan.

Na die opleiding ben ik terug in het MMT terecht gekomen en heb daar carrière gemaakt.

Als er over Grotowski wordt gesproken, heeft men het vaak over een bepaalde mentaliteit, een manier om met theater om te gaan. Een visie. Heeft Franz Marijnen jou ook zo'n theatermentaliteit bijgebracht?

Ik herinner me nog goed dat Franz 's avonds, om 23u, aan onze deur stond en zei: "Binnen een half uur beginnen we te werken!" Dat was zijn manier om ons te testen. Hij wilde

uitvissen in hoeverre we bereid waren hem te volgen. Voor mij was dat toen totaal geen probleem. Maar ja, zoals je weet, is het is dan toch spaak gelopen

Grotowski stuurde ook een aantal van zijn studenten naar Mechelen. Hoe verliep het contact met die buitenlandse studenten?

Iemand die ik mij vooral herinner, is Lee Ross, de Amerikaanse acteur die ik daarnet al vernoemde. Ross had zoals Franz bij Grotowski in Polen gewerkt en is daarna naar Mechelen gekomen. Lee Ross was zelf een heel lenige acteur. Hij hielp ons bij het uitwerken van de trainingen en deed vele oefening voor. Hij was als het ware levend didactisch materiaal.

Naar het einde van het Camera Obscura experiment in Mechelen was ik nog de enige Vlaming. Verder was ook Lee Ross overgebleven en deden er vele Italianen, van wie de namen me ontgaan, mee aan de trainingen.

Ik weet dat Franz na zijn periode in Mechelen het project opnieuw in Gent heeft proberen opstarten met de NTG workshop. Maar dat is ook geen succes geworden.

Was ook Tone Brulin bij Camera Obscura betrokken?

Tone heeft voor ons toen een tekst geschreven, *De Steen*. Maar ik kan me niet herinneren waarover die tekst ging. Het is alleszins nooit tot een voorstelling gekomen. Nadat Franz terug was uit Polen gebruikten we *Fando en Lis* opnieuw als oefenmateriaal. Maar zelfs die voorstelling hebben we niet meer voor publiek gespeeld.

Laat ik nog even terug komen op jouw ontmoeting met Grotowski op Zaventem. Welke indruk maakte de man op jou?

Grotowski was echt een goeroe. Die man heeft een kleine week met ons gewerkt en ik denk niet dat ik ooit zijn ogen heb gezien. Hij droeg altijd een donkere bril. Heel mysterieus.

Ik durf echt niet zeggen dat hij daarmee op één of andere manier een image probeerde te creëren. Zijn ideeëngoed over theater en zijn levenswijze waren heel nauw met elkaar verweven. Meestal sprak hij in het Frans, soms in het Engels. Het waren alleszins heel intensieve dagen. Dat weet ik nog heel goed.

Herinnert u zich nog het moment dat Jan Decorte ‘Klein, klein kleutertje’ moest zingen?

Ja, Jan Decorte moest ‘Klein, klein kleutertje’ zingen. Grotowski had blijkbaar een specifiek systeem om met de resonantie van de acteur te werken. Hij vond dat de stem overal zat en op verschillende manieren moest worden getraind. Grotowski had gezegd: “Begin maar met een

kinderliedje.” Jan begon ‘Klein, klein kleutertje’ te zingen en heeft daar heel lang mee moeten werken. Grotowski wilde met één enkel liedje aantonen wat er allemaal mogelijk was met de stem. Jan heeft dat liedje op heel veel verschillende manieren gezongen. (lacht)

Denkt u dat 't Arsenaal (het vroegere MMT) zoals het nu bestaat nog zou bestaan hebben met Camera Obscura?

Ja, wat als Camera Obscura in Mechelen langer had bestaan? Daar durf ik geen uitspraak over doen. Zou dat tot iets uitgegroeid zijn?

Ik stel alleen maar vast dat een aantal mensen in het theater daarna elementen uit de methode van Grotowski hebben gebruikt. Franz Marijnen heeft zich toen als pionier gebaseerd op Grotowski en iemand als Eric De Volder gebruikt nog steeds – overigens op een schitterende manier - elementen uit zijn methode. Maar of Grotowski's Laboratorium als zuiver laboratorium overplaatsbaar was van Polen naar Vlaanderen en of zijn methode als zuivere methode hier een toekomst had, daar heb ik nu ook mijn twijfels over.

Speelde het verschil tussen de Vlaamse en de Poolse context daarin een rol?

Ik denk inderdaad dat de Poolse context toch belangrijk was. Daarom twijfel ik aan de ‘overplaatsbaarheid’ van het fenomeen Grotowski naar Vlaanderen. Maar wat zeker ook belangrijk was, was de indruk die Grotowski maakte op de mensen met wie hij in contact kwam. Maar of zijn persoonlijkheid op zich heeft blijven doorwerken, daar durf ik geen uitspraak over doen.

Marijnen heeft ook gezegd dat hij ‘het lijden’ uit de Poolse context heeft weggelaten en theater bij hem wel wat speelser mocht zijn.

Wel, ik heb van Grotowski zelf nooit een voorstelling gezien, maar ik heb wel veel over hem gelezen en gehoord. Ik heb me nooit van de indruk kunnen ontdoen dat Grotowski iets masochistisch aanhing. Dat kenmerk leek me ook typisch Pools te zijn. Polen heeft natuurlijk ook een zeer moeilijke geschiedenis achter de rug en Grotowski's theater was daar fel op geënt. Want hoewel hij altijd bestaande klassieke teksten gebruikte, speelde zijn Poolse achtergrond heel erg mee in zijn werk. En ja, in hoeverre Grotowski belangrijk is geweest voor wat 't Arsenaal nu... Ik veronderstel dat alles altijd met elkaar te maken heeft, dat het één altijd volgt uit het andere. Dat we kunnen doen wat we nu doen, heeft ook te maken met wat er vroeger gebeurd is. Zoals ik al zei, is die Grotowski-periode voor mij persoonlijk heel belangrijk geweest. Maar ik heb natuurlijk ook andere inspiratiebronnen gekend. Neem nu

‘The Empty Space’ van Peter Brook, de literatuur over acteren van Peter Barkworth en de theorieën van Stanislavski, daar heb ik ook veel van opgestoken. Er zijn in mijn carrière ook een aantal mensen van wie ik in de praktijk heel veel geleerd heb. Franz Marijnen en Luc Philips zijn zo’n mensen. Maar ook Stanny Crets en Michael De Cock terwijl die laatste wel dertig jaar jonger is dan ik. Ik speel de laatste tijd trouwens veel samen met jonge collega’s, en ik merk dat we elkaar zoveel te vertellen hebben. Ik vind dat heel mooi.

Mijn ervaringen in theater hebben mij ook geleerd dat je voor elke voorstelling terug van nul moet beginnen. Wat je meegemaakt hebt, wat je daarvoor gedaan hebt, met wie je hebt samengewerkt, dat zijn allemaal elementen die in de acteur opgeslagen liggen en waaruit hij dikwijls onbewust put voor elk nieuw werkproces. Maar in zekere zin moet je telkens opnieuw van nul beginnen.

In de jaren zeventig hebt u ook in *Thyestes* meegespeeld, toen in regie van Rudi Van Vlaenderen. Kan je daar iets over vertellen?

We waren allemaal zo erg onder de indruk geweest van die voorstelling in de jaren zestig dat we dachten dat in de jaren zeventig nog eens dunnetjes over te doen. We hebben toen aan Rudi gevraagd om *Thyestes* bij ons te komen regisseren en hij heeft dat gedaan. Rudi wilde er koste wat koste iets anders mee doen dan wat Claus er daarvoor van gemaakt had. We konden natuurlijk niet hetzelfde doen. (lacht) Claus is ook naar die voorstelling komen kijken. Ik heb ze graag gespeeld.

En wat vond Claus van jullie *Thyestes*?

Ik speelde in de jaren zeventig de rol van Atreus, de wraakzuchtige broer van Thyestes. Tijdens de repetities had ik een vrij robotachtige manier van spelen ontwikkeld en ik herinner me nog heel goed dat Claus dat toen zeer interessant vond. Alsof ik als acteur van ergens anders gestuurd werd. Hij vond dat een interessante piste. Wat hij van de rest van de voorstelling vond, kan ik me eigenlijk niet meer herinneren.

Hoe stonden jullie toen tegenover het politiek theater?

Het politieke theater, daar zijn toen ook heel mooie voorstellingen uitgekomen. Maar sommige theatermensen liepen veel te strikt in één bepaald spoor en dan loop je altijd vast natuurlijk.

Wat ik zo mooi vind, is dat al die dingen naast elkaar kunnen bestaan en elkaar gaan bevruchten. Vandaag de dag heb je soms het gevoel dat je of in die of in die andere richting

moet werken. Er wordt je soms opgedrongen een keuze te maken terwijl ik dat jammer vind omdat het verengend werkt.

Ik stel me voor dat de Katholieken in de jaren zestig heel erg tegen al die veranderingen waren.

Ja natuurlijk! Ik kan me ook voorstellen dat een aantal mensen toen erg geschokt raakte van wat er in het theater te zien was. In de jaren zestig zijn er meer taboes gesneuveld dan in eender welke periode daarna. Er werd toen wild om zich heen geschopt. En de kerk was hier op dat moment erg dominant, wat ook maakte dat de kerk in die jaren hét symbool was om tegen aan te schoppen.

Werd Grotowski toen gebruikt als ‘motief’ om te reageren?

Uiteraard! Door het feit dat Grotowski erg ver ging, was zijn methode zeer bruikbaar om dingen te contesteren. Grotowski is een figuur die je blijft onthouden. Het was een heel intense periode, de jaren zestig. Er is toen geschiedenis geschreven. Ik ben blij dat ik ze heb meegemaakt.

Interviewer: Bram De Vuyst

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Ellen De Bin