

“Ik maak geen kunstgeschiedenis, ik maak theater”

Walter Tillemans

Walter Tillemans was in de jaren zestig een van de meest actieve en meest geëngageerde theatermakers in Vlaanderen. Het ging er niet om een nieuwe wind te laten waaien. “Welke ernstige kunstenaar noemt zichzelf vernieuwend? Dat verkopers van waspoeders dat doen, daar kan ik inkomen. Die mensen moeten leven van hun percentje. Maar dat kunstenaars dat doen, vind ik bijzonder aanmatigend. We zullen wel zien, of het iets toevoegt aan het bestaan. En wat is dat bestaan dan, in Vlaanderen? Dat stelt toch niks voor. We hebben toch geen traditie? Het woord ‘nieuw’ roept bij mij veel ergernis op, en twijfels aan de werkelijkheidszin. Ik ben niet voor niks een Brechtiaan, begrijp je? Heel vroeg al maakte ik kennis met *Kleines Organon für das Theater*, en met Stanislavski.”

Waar heb je die bronnen leren kennen?

“Ik was lid van De Nevelvlek, een heel bijzondere vereniging, die absoluut geen politieke of ideologische standpunten wou innemen. Dat was rond 1950: de oorlog was voorbij, vele ideologieën waren in de prullenmand beland. Er zaten mensen in van allerlei komaf en elke week werd een voordacht georganiseerd over literatuurgeschiedenis of over wetenschap. We organiseerden filmvoorstellingen, met Annie Declerck, en zagen zo bijzondere films. *Das Kabinett des Doktor Caligari*, bijvoorbeeld, de abstracte films van Richter, *Los Olvidados* van Buñuel. Maar er was ook een toneelkring. Die werd eerst geleid door Domien De Gruyter, maar dat is niet van de grond gekomen, en dan heeft Lode Rigouts dat overgenomen. Lode had voor de oorlog *Die Mutter* van Brecht gedaan, terwijl het nazisme, en in Vlaanderen het VNV, heel sterk aanwezig was. Als hij zoiets deed als *Die Mutter*, met spreekkoren, dan was dat echt onder auspiciën van de KP. Hij las veel, en toen hij de toneelafdeling van De Nevelvlek begon te leiden, begon hij meteen met *De Kale Zangeres* van Ionesco. Ik zag dat, en ik vond het interessant werk. Ik las graag Ionesco en Kafka. In die tijd was Kafka voor de meeste recensenten ondoorgrondelijk. Maar die recensenten hebben nooit in een fabriek gewerkt, of in een expeditiebedrijf. Als je dat gedaan hebt, dan begrijp je al heel veel van Kafka. Dat is realiteit, meer dan je denkt. Adamov en Tardieu vond ik daarentegen te karikaturaal.

Toen ging ik de repetities volgen van *Wachten op Godot*. Ik zag hoe men worstelde met *Godot* en met de geest van Beckett, hoe men zocht naar betekenissen. Ik vond dat eigenlijk naast de kwestie, maar dat kwam ook door die vertaling van Jacoba van Velde. Wanneer Estragon na enkele pogingen zijn schoen niet uitkrijgt, zegt hij: 'Ach: rien à faire!'. In de versie van Beckett is dat: 'Nothing to be done!' 'Dat heb ik ook altijd gedacht', zegt Vladimir. Bij Jacoba van Velde wordt het: 'Het heeft geen zin!' Dan ben je al vertrokken op een dwaalspoor van zingeving, en waar gaat het eigenlijk over? Het gaat over wachten. Maar ja, dat is te simpel. Die repetitieperiode was erg moeilijk, dus ik vond dat het anders moest worden aangepakt. Ik ging immers ook al eens naar Parijs naar het theater. Daar gebeurde het, in die tijd. In Parijs zat Ionesco. Wij zijn hem nog eens thuis gaan bezoeken. Hij kwam opendoen in zijn pyjama en was nog een arme stakker, die leefde van vertalingen van notariële akten.

Omdat ik het anders wou, nam ik dus die theaterafdeling van De Nevelvlek in handen, en we speelden *De Meiden* van Genet. Ik had Julienne de Bruyn, die mijn levenspartner werd, in die theatergroep leren kennen en zij speelde een van de twee meiden. Betty Pattyn, die op de Studio studeerde, speelde de dame. Dat was een leerrijke ervaring. Het stuk speelde op het Theater op Zolder. Stel je daar niks van voor, dat was een zaaltje boven café 'Den Vliegende Hollander'. Maar we kregen wel aandacht, want Beckett en Ionesco werden door de Vlaamse critici afgedaan als flauwekul. Verschillende gezaghebbende critici waren ervan overtuigd dat dit nooit iets zou worden. Zo ben ik in het theater gerold. Al snel wou ik absoluut naar de Studio van het Nationaal Toneel. Julienne was daar vol lof over en via haar leerde ik Fred Engelen kennen. Toen werkte ik in de Crown Cork in Deurne, later in de Black Diamond Lines, bij de expeditie. Dat was eigenlijk bijzonder leerrijk: je moest Engels, Duits en Frans kennen. Ik heb altijd graag gewerkt met mijn hoofd en mijn handen. *Penser avec les mains* van De Rougemont las ik heel graag. Dat er zogezegde artiesten waren, die met trots beweerden dat ze niks van techniek kenden, vond ik altijd bijzonder gek. Dan dacht ik: 'Dan ben je maar een halve mens, want het merendeel van de dingen die we doen, berust uiteindelijk op techniek'.

Maar *bon*, ik leefde alleen op een klein appartementje en ik hielp Fred Engelen af en toe bij de techniek van een voorstelling van de Studio. Zekeringen die sprongen, schuifweerstand die het niet deden, spots opstellen, voor de belichting zorgen,... Ik leerde heel wat en via Fred kreeg ik toen het aanbod om mee te gaan als technicus op een theatertournee in Congo voor vier en een halve maand. Op die korte tijd verdiende ik net zoveel als op een jaar in Black Diamond Lines en dat stelde mij in staat om naar de Studio te gaan. Ik had een brief geschreven naar Herman Teirlinck om een regieopleiding te volgen. Hij keurde dat goed, maar ik moest eerst een acteursopleiding volgen. Dat heb ik dan ook gedaan. Moeilijk hoor, als je een spraakgebrek hebt!

Maar ik heb me er doorheen geworsteld en ik heb tijdens die opleiding schitterende mensen leren kennen.”

Kreeg je op de Studio speciale aandacht van Herman Teirlinck?

“Zeker, maar Teirlinck was daarin heel discreet. Hij gaf mij een leeslijst van boeken, waaronder Stanislavski. Via Lode Rigouts heb ik Tairoff leren kennen, *Das Entfesselte Theater*, en Brecht. Door zelf meer te willen weten heb ik zijn *Schriften zum Theater*, *Kleines Organon* en *Theaterarbeit* ontdekt. Men beweert dat Lode Rigouts en Fred Engelen Brecht-promotors waren. Fred zag mij op de Studio rondlopen met *Schriften zum Theater* en hij zei: ‘Doe dat toch weg, dat is nonsens! Dat is net goed genoeg voor amateurspelers van de vakbond.’ Ik zei: ‘Fred, ik denk dat ge u daarin vergist.’ En drie maanden later kreeg ik een telefoontje van hem: ‘Walter, kom eens vlug! Want Firmin Mortier wil dat we *Moeder Courage* gaan doen. Ik ga dat regisseren. Wil je assisteren? En breng al je boeken over Brecht mee!’. Ideologisch was Brecht eigenlijk niks voor Fred. Hij had *feeling* voor theater en heeft dat goed gedaan, maar wat daar écht gebeurde, had hij niet door. Hem interesseerde dat die vrouw, Moeder Courage, overeind bleef. Maar voor Brecht is dat net haar domheid. Dat zij denkt dat ze van de oorlog kan leven, terwijl ze al haar kinderen verliest. Dat is hetzelfde met *Het Gezin Van Paemel*. Buysse schrijft geen ode aan de koppigheid van de Vlaamse boer, hij heeft het over de stomiteit van de Vlaamse boer, die niet begrijpt dat zijn zoon weet dat je je moet verzetten tegen de exploitatie van de baron. Maar hij blijft hardnekkig in zijn onderworpenheid. Heel Vlaanderen vindt dat prachtig. Want we zijn allemaal graag onderworpen!

Ik moest van Teirlinck dus veel lezen, en ik kreeg al vaak de kans om met medeleerlingen fragmenten te ensceneren. Dan zat ik achteraan in de zaal als hij kwam kijken. Wanneer hij dan iets zag wat ik met leerlingen tot stand had gebracht, keek hij zo eens om, en dat was genoeg. Zo was Teirlinck. Later ben ik wekelijks bij hem thuis geweest en dan hebben we veel gepraat over theater. Er waren zaken die hij niet begreep. Hij zei me: ‘Walterke, wat is dat met dienen Brecht? Dat is toch alleen maar die *Dreigroschenoper*.’ Ik legde hem uit dat Brecht veel meer betekende, maar hij zei daar verder niks over. Een jaartje later, wanneer we het hadden over de functie van het koor bij de Grieken, zei hij: ‘Wel, Walterke, ik heb dienen Brecht gelezen. Weet je wat: dat is de enige Duitser die een Griek is.’ Dat vond ik mooi. Hij had, door het lezen van Brechts stukken, die maatschappelijke listigheid ontdekt.”

En die probeerde je als maker over te brengen?

“Ik lees hier bij Peter Brook: ‘Het hele probleem is te proberen er achter te komen of van moment tot moment, in de schriftuur of het spel, de vonk overslaat. Dat kleine vlammetje dat oplicht, intensiteit schenkt aan dat samengebalde, verdichte, gedistilleerde moment.’ Op die vonk komt het aan, en die vonk is er zelden. Die toont hoe vreselijk kwetsbaar en veeleisend de dramatische vorm is. Want dit kleine vonkje van leven moet elke seconde aanwezig zijn. Maar dat vraagt werk! Coupures in een tekst bijvoorbeeld, moeten zeer goed overwogen worden. Lea Daan wees er altijd op dat men niet lukraak mocht couperen, wat men niet verstond. Shakespeare, Molière of Sophocles zijn immers geen idioten. Coupures mogen zeker en vast niet gebeuren omwille van het feit dat de regisseur het niet verstaat, maar vanuit de vrees dat het publiek het niet zal verstaan. Maar dat moet je toch eerst goed onderzoeken, omdat de meeste teksten speeltteksten zijn.

Ik heb een probleem met de definities van teksttheater in Vlaanderen: ‘teksttheater’, wat is dat? Ik ken alleen theater! Omdat er ineens meer mensen waren, die meer dansten dan ze theater maakten, waar ik niets op tegen heb, hebben ze nog een andere term in het leven geroepen: ‘podiumkunsten’. Dan is een verkoop van *Tupperware* ook theater! Waarom willen we ons altijd verschuilen achter begrippen die we niet begrijpen? Waarom hoor ik bijvoorbeeld altijd leuteren over spiritualiteit? Ik kan daar niks mee. Ik ben gefascineerd door literatuur, film, schilderkunst, theater, maar spiritualiteit? Ik ging ooit kijken naar een tentoonstelling van de symbolist Knopf. Wel, ik vond dat maar niks. Tot ik plots in een klein gangetje kwam, waar vijf schilderijen hingen, met kinderen van zijn vrienden op. Dan zie je pas wat een schitterende schilder dat is. Maar die vijf werken schilderde hij als schilder, en niet als symbolist. Die rare hersenkronkels van theosofie, en allerlei metafysische rare begrippen, wat doe je ermee?

Wat mij gefascineerd heeft bij Brecht is inderdaad de maatschappelijke werkelijkheid. Goeie acteurs bootsen de werkelijkheid na. Ik heb ooit een enorme ervaring gehad in het theater. Samen met Fons Goris zag ik in Londen *Othello*, met Laurence Olivier. Hij speelde erg knap, maar er waren stukken in die hij nog niet helemaal verwerkt had. Ik had het geluk om de voorstelling drie maanden later nog eens te zien en hij had door het spelen alles opgelost. Want er zijn zaken die je kan repeteren, maar er zijn zaken die je alleen door het spelen voor een publiek kan perfectioneren. En dat heb ik aan de Studio, samen met Herman Teirlinck en met Fred Engelen, ook allemaal ondervonden. Toen Fred naar Zuid-Afrika vertrok, gingen we de Studio met vieren leiden. Teirlinck vond dat fantastisch omdat je elkaar dan in evenwicht moet houden. Je hebt altijd sympathieën en antipathieën van lesgevers tegenover acteurs en met vieren kan dat gecorrigeerd worden.

Ik heb het geluk gehad te mogen werken met hele goede jonge acteurs: Jan Declair, Frank Aendenboom, Dirk Declair, Leo Madder, Hubert Damen, Marc Janssen,...

Maar Teirlincks einde naderde. De Studio was een instituut dat buiten elke vorm van opleiding bestond, het bestond bij de gratie van het Nationaal Toneel, dat ook al lang ter ziele is. Men moest dat regulariseren, en men heeft van Teirlincks studio een kunstopleiding gemaakt. Gedaan met collectieve opleiding. Ik had werk genoeg als regisseur in de KNS, maar ik wou dat Nationaal Toneel, dat idee van Teirlinck, toch ook overeind houden. Daarom ben ik ook zelden ingegaan op de vele uitnodigingen die ik kreeg van Théâtre National. Uiteindelijk ben ik echter wel *Het leven van Galileo Galilei* gaan doen, en nog een paar voorstellingen. Ik deed een abel spel, en men ging dat spelen in Essen. *Gloriant*, met Frank Aendenboom, en later met Dirk Declair. Het was heel mooi: een geweldig schuine scène, prachtige kostuums en Denise Zimmerman als Florentine. Meteen kreeg ik een brief om Molière te komen doen in Krefeld. Maar wat moest ik in Duitsland gaan doen? Daar hadden ze tachtig theaters, een massa regisseurs, en een heuse theaterindustrie. Bovendien had je in Duitsland nog een beetje een unheimisch gevoel. Ik heb later nog uitnodigingen gehad. Nee, hier moest het gebeuren, maar je werd niet begrepen.”

Heb je het Berliner Ensemble veel zien spelen?

“Ik zag het Berliner Ensemble aan het werk, had een heel lang gesprek met Erich Engel en een bijzonder interessante repetitie van zijn Driestuivers-enscènering met Angelika Domröse, Regine Lutz, Wolf Kaiser, e.a. Fantastisch hoe Engel de succesnummers van zijn acteurs - niet altijd zonder protest - onder handen nam. Een groot vakman! Dat was in 1957, de arbeidersopstand was voorbij en het Berliner Ensemble kwam steeds meer in handen van Eckhard Schall. Ik vond dat een heel goede acteur in *Coriolanus* en in *Arturo Ui*, maar in schitterende voorstellingen als *Die Tage der Kommune* was de vlek van de voorstelling de fanatieke communist Eckhard Schall. Want in plaats van als een intelligente man zijn standpunt, zijn geloof in de marxistische oplossing te brengen, was het een en al *Geschrei*. Bij regies van Erich Engel had je dat niet, daarvoor was hij een veel te beschaafd man. Ik heb in Duitsland, ook in West-Duitsland en Oostenrijk, altijd veel *Geschrei* gehoord. Huilende actrices in de coulissen, hysterische toestanden. Mij niet gezien, hoor! Ik vond dat waanzin.

Voor *Arturo Ui* is dat natuurlijk perfect; ‘das war *Geschrei*, die ganze Zeit.’ Maar soms was het zeer fanatiek allemaal. Erich Engel zei dat niet met zoveel woorden, maar had er toch blijkbaar zijn buik van vol, van de grip van de partij. Lode Rigouts was secretaris geworden van de Studio

en organiseerde elk jaar een reis. Naar Parijs of Londen, of naar Berlijn. Op een van die reizen naar de DDR gingen we in Leipzig kijken naar een afschuwelijke voorstelling van *Elck wat wils*, met De Hertog als een soort Hitler. Ik begreep het: ze waren hun oorlogsverleden aan het verwerken. Nu, die voorstelling was ook weer een en al *Geschrei*. Dan gingen we naar Dresden, waar ze een stuk speelden van Simonov, een Sovjetauteur, die een stuk had geschreven dat zich afspeelde in de Spaanse burgeroorlog. Een van die medestanders uit dat stuk moet loslippig geweest zijn, of een verradersrol gespeeld hebben en al die mannen werden dus op zeker moment aangehouden en geëxecuteerd door de Frankisten. Net zoals in *Macbeth* kwamen die figuren in de dromen van de protagonist hem rekenschap vragen. Dramatisch is dat een uitstekend idee, die Simonov kan schrijven. Maar die terugkerende strijders van Spanje klonken als SS-ers en dat was ook weer een en al gebrul. Ik dacht: ‘Wat is dat hier toch, dat gaat hier toch fout?’”

Hoe kijk je terug op je Brecht-ensceneringen voor de KNS in de jaren '60?

“*De goede mens van Sezuan* was het eerste grote stuk van Brecht dat ik zelf aanpakte.

Er ging een fantastisch werkproces aan vooraf. De grote kloof tussen het papier en de werkelijkheid kwam al meteen aan het licht. Het is een van de stukken waar ik het meest van hou. Omdat het de onmogelijkheid om goed te zijn in een mercantiele wereld belichaamt. Sommige momenten zijn heel sterk: wanneer het hoertje Shen Te wil kunnen blijven instaan voor de weeskinderen hun eten, bijvoorbeeld. *De goede mens van Sezuan* zou je nu moeten situeren in de favelas van Latijns-Amerika, of in de miljoenensteden van Afrika. Het stuk vangt aan met de zoektocht van de goden naar een goed mens. Ze vinden niemand en komen uiteindelijk terecht bij een hoertje dat hen onderdak gaf. Ze geven Shen Te een kapitaaltje en zij zet een handeltje op om de honger van haar lotgenoten te kunnen stillen. Dat handeltje wordt steeds groter, ze is nu eenmaal zeer gedreven. Maar wanneer zij ziet dat de armen haar beginnen uit te buiten, besluit ze een andere gedaante aan te nemen: deze van de hardvochtige zakenman Shui Ta. Ze blijkt uiteindelijk uit twee personages te bestaan: een goed mens, Shen Te, en een tabakshandelaar, Shui Ta. Op het einde onthult zij in een proces aan de goden dat de dikbuikige Shui Ta die terechtstaat eigenlijk de zwangere Shen Te is. Dat de uitbouter, die door het hele volk wordt aangeklaagd omwille van een harteloze manier van exploiteren, eigenlijk de goede mens is in een andere gedaante.

Het is een mooie illustratie van wat Marx bedoelde met vervreemding. Het personage is door de werkelijkheid gedwongen om dubbel te zijn. Ik vond en vind dat nog enorm boeiend. Ik had een prachtige cast en Julienne was een uitstekende ‘goede mens van Sezuan’. Op het einde spreekt

Willy, die Wang de waterdrager speelt, het publiek toe en zegt zacht: ‘Dames en heren, u hebt gezien hoe het is vergaan, met onze goede mens, die noodzakelijkerwijs een slecht mens moest zijn, om goed te kunnen doen. Dit moet veranderen. Het moet. Het moet. Het moet.’

Carlos Tindemans wist hier geen blijf mee en schreef in zijn recensie dat de directeur de jonge regisseur wel zal opgedragen hebben dat Wang het zacht moest zeggen, om het publiek niet te verontrusten. Wat dacht hij dan? Dat als Wang het zou hebben uitgeschreeuwd heel de zaal zou zijn opgestaan, naar buiten zou zijn gelopen, de kasseien van de Leopoldstraat opengebrouwen zou hebben en de rode vlag hebben geplant? Van zulke uitspraken krijg ik wat. Het ingehouden herhalen van ‘het moet’ maakte immers veel meer indruk, dan wanneer je dat zou brullen. De zaal werd muistil. Het werkte. Carlos Tindemans had *Schriften zum Theater* blijkbaar niet goed gelezen, want hij dacht dat alles wat Brecht schreef eigenlijk agit-proptheater was. Dat is een veel te primitieve opvatting van Brechts werk. Dat is het vulgaire marxisme tegenover een marxisme dat echt op de complexiteit van de dingen afgaat en ze onderzoekt. Je hebt slogans, en je hebt methoden om de werkelijkheid te onderzoeken.

Alsof er plots een revolutie zou zijn uitgebroken... Revolutie gebeurt niet zomaar, en zeker niet van het theater uit. Of een enkele keer misschien, als een uit de hand gelopen grap, met *De Stomme van Portici*. De kloof tussen wat men dacht te weten over Brechts werk, omdat men er wat over gelezen had, en tussen de werkelijkheid die men zag, was vaak enorm.”

Voor *Het leven van Galileo Galilei* werkte je intens samen met Luc Philips. Wat was voor hem het belang van dit stuk?

“Op dat ogenblik vonden veel steracteurs van KNS, zoals Jet Naessens en Jos Gevers, dat theater absoluut moest ontroeren. Dat theater enkel met sentiment heeft te maken klopt natuurlijk niet. Het gaat zeker niet op voor het modern theater. Niet voor Ibsen bijvoorbeeld, en zeker niet voor Brecht. Die mensen wilden absoluut een gesprek met mij, want zij vonden het verontrustend dat ik zoveel met Brecht bezig was. Ze hadden daar problemen mee. Luc was voornamelijk een komisch acteur. Zijn grote faam als steracteur is begonnen met het spelen van *Pickwick Club*, een bewerking van Dickens *Pickwick Papers*. Zijn rol in Jaroslav Haseks *De brave soldaat Schweik* was ook heel succesrijk. *Het leven van Galileo Galilei* opende een wereld waarin de wetenschap en haar verantwoordelijkheid centraal stond. Luc was iemand die, eenmaal hij aan iets begon, daar het laatste van wou weten. Dus begon hij te lezen over astronomie, over de ontdekking van Galileo Galilei, over Oppenheimer en de nucleaire wetenschap. Hij zocht naar verbanden en voor hem was dat voorbereidend werk een ontdekking. Hij besepte dat het theater ook iets anders kon

dan een publiek amuseren of ontroeren. Dat werd toen in de KNS voor veel jonge mensen als Julienne De Bruyn, Jan Declair, Charles Cornette en Dirk Declair, enorm belangrijk. Het was een heel interessante tijd. Als acteur kan je veel vertellen over onze manieren van samenleven en over onze conflicten, kan je diepe inzichten geven die kunnen leiden tot verandering. Het gaat bij Brecht allemaal om het aantonen dat de wereld waarin we leven veranderbaar is. Dat wil niet zeggen dat heel die wereld gaat veranderen, maar dat wij binnen onze gemeenschappen dingen kunnen veranderen.

Intussen is dat eigenlijk gemeengoed geworden. Iedereen wil het samenleven beter maken. Maar dat is niet vanzelf gegaan: in de 19^e en 20^e eeuw ging men er graag van uit dat alles zou blijven zoals het was. Als ik terugdenk aan mijn kindertijd is er enorm veel veranderd. Nu kunnen kinderen van arbeiders studeren en stap je zomaar het vliegtuig op om naar de Bermuda's te gaan. De tijden zijn veranderd, en dat is het werk geweest van het socialisme. Met Luc Philips had ik een heel goed contact omdat hij, net als ik, uit een arbeidersmilieu kwam. Mijn vader was een paswerker, een metaalarbeider, zijn vader was garagist. Luc was iemand die wou leren, zich ontwikkelen. Dus als hij zo'n rol als Galileo Galilei in handen kreeg, dan ging hij ook echt studeren, astronomie, fysica, geschiedenis. Het is prettig om met zo iemand te werken.

Met Rik Hancké, Emmy Leemans, Julienne De Bruyn, Marc Janssen en Dirk Declair hebben we ook *Het leven van Bertolt Brecht* gedaan. We deden dat in het kamertoneel op de Meir geloof ik. Dat was met projecties: ik had toen een diatoestel en had er andere lenzen ingestoken, om een groter vlak te krijgen. De beelden kwamen in het groot op je af, samen met gedichten of liederen over bijvoorbeeld de desastreuze veldtocht in operatie 'Barbarossa' of 'Stalingrad'. We kregen daarvoor plots de prijs 'Arbeid en Kunst', uitgereikt door Rudi Van Vlaenderen. Die hield daarbij een toespraak, en op zeker moment kwamen er plots tranen te voorschijn. Voor mij geen sentimentaliteit alstublieft. In Vlaanderen kom je altijd tranen tegen als het gaat over kunst of cultuur. Dat was niet aan mij besteed. Het werk, het echte werk, dat fascineerde mij.

Een echte promotor van Brecht was Firmin Mortier. Omdat Mortier, net als Van Ostaijen en Lea Daan, als Vlaams activist niet meer welkom was in Vlaanderen. Hij zat dus een tijdje in het Berlijn van na de oorlog van '14-'18, in een stad die in opstand kwam. Na *Moeder Courage* vroeg Firmin mij of ik *De wonderdoenster* wou doen, over de strijd van een lerares met een kind dat doof, stom en blind is. De lerares uit het stuk wil dat kind verlossen, wat verschrikkelijk is. Julienne speelde, en Frieda Pittoors was het kind. Ondanks de gevechten met dat kind op scène, werd het nooit tranerig.

Ook *Lijmen* van Elsschot heb ik gedaan. Elsschot is voor mij de evenknie van Brecht en Kafka, omwille van de werkelijkheidszin. Hij toont Boorman als een echte manipulator. Julien

Schoenaerts was Laermans, Robert Marcel een indrukwekkende Boorman, en Jenny Van Santvoort was te zien als weduwe Lauwereyssen. Dat mocht gezien worden, maar dat was natuurlijk niks voor onze katholieke recensenten. Voor hen ging het over de kleine, kwetsbare mens en was Elsschot sentimenteel. In ieder geval kreeg ik sindsdien van Firmin Mortier carte blanche.

Ik mocht twee voorstellingen per jaar doen in de KNS. Na *De goede mens van Sezuan* volgde *Trompetten en tamboers*, naar *The Recruiting Officer* van George Farquhar. Uiteindelijk moest Mortier opstappen. Hij was dan al lang directeur en had Brecht echt geïntroduceerd, zonder daarvoor een pluim op zijn hoed te steken. Dan kwam Bert van Kerkhoven, een zeer enthousiaste, maar wat naïeve man. Ik moest als jonge man *Jeugdproces* doen, van Manuel van Loggem, die ik als auteur al buiten had gegooid uit *Lijmen* omdat ik niet tegen dat sentimentele gedoe kon. Ook dat *Jeugdproces* vond ik maar niks. Maar daarna kwam *Tartuffe*, met Senne Rouffaer en Ward de Ravet. Ik zei dat ik dat met veel plezier wou brengen, maar enkel met een nieuwe vertaling. Die maakte ik samen met Hugues Pernath. *Tartuffe* speelde rond 1965, gespreid over twee seizoenen, een vijftigtal keer voor nokvolle zalen.”

In '68 heb je *Man is man* geregisseerd voor de KNS.

“Ja, dan heb ik z gezegd ‘een nieuwe weg ingeslagen’. Flauwekul! Denk je nu echt dat een regisseur, die zijn hoofd breekt over hoe hij een stuk gestalte zal geven of hoe hij een spelontwerp kan realiseren met bepaalde acteurs, denkt aan het feit dat hij een nieuwe weg op moet? Neen, die blijft zichzelf. Het is al genoeg werk om zo’n stuk op poten te zetten. Elk stuk is een ander stuk. *Het leven van Galileo Galilei* is een totaal ander stuk dan *De goede mens van Sezuan*, en *Man is man* is nog eens helemaal anders. *Man is man* is een groteske. Brecht bracht dat in de jaren twintig met een paar grote Duitse acteurs als Theo Lingen en Peter Lorre. Hij had al die acteurs op stelten gezet en ze moesten zich aan draden vasthouden. Dat ging allemaal niet zo gemakkelijk, maar het was toch een merkwaardige voorstelling.

Ten tijde van mijn versie van *Man is man* had je de oorlog in Vietnam en wij waren natuurlijk allemaal linkse jongens en absoluut tegen de arrogantie van de Amerikaanse politiek. Dus wij speelden dat met soldaten, en vertaalden het naar Vietnam, waar de Amerikanen met al hun geweld eventjes door een Aziatische, boeddhistische cultuur stapten. Zoals ze daar nu in Irak alles kapot gemaakt hebben voor een denkbeeldig bezit van massavernietigingswapens. Ze zullen nooit bijleren, het is de arrogantie van de macht. We actualiseerden dat stuk dus met een hele goeie cast. Maar er brak protest uit, men vond het een schande dat onze bevrijders bekritiseerd werden.

Die bevrijders, dat was nochtans wel een tijdje geleden. Intussen hadden ze al een atoombom gegoooid.

In ieder geval werd dat in de pers slecht onthaald: de pers bestond toen voor 80 tot 85% uit katholieken. Alles wat niet paste in hun kraam was slecht. Waarom kon men in Antwerpen *Sartre* niet spelen? De jongens van de BSP, de vrijzinnigen, wilden dat graag zien, en Mortier ook. Maar de coalitiepartner ging ervoor staan. Waarom moest *De Plaatsbekleder* gespeeld worden door het Fakkeltheater, en waarom kon dat niet in de KNS? Toch geen kwaad woord over onze paus, de plaatsbekleder die zo goed kon zwijgen tijdens de oorlog. Ik vond zelfs geen acteur die het aandurfde om dat stuk te spelen. Uiteindelijk heb ik er een gevonden: Maurits Goossens, de enige protestant onder de acteurs in Vlaanderen. Ik haal dit maar aan om te tonen wat een versmachtende deken die katholieken over de cultuur hebben gelegd. Het repertoire van het kamertoneel in Antwerpen vond ik kleinburgerlijk. Ik zag een stuk van Jean Anouilh en daar was ik niet wild van. Ook zijn *Antigone* is mijn ding niet en dat was zowat hun succesvoorstelling. En later, Alex Van Royen en T68; dat was al helemaal mijn ding niet.”

Je was toch bereid mee invulling te geven?

“Tuurlijk! Ik kreeg een telefoontje van Alex Van Royen, die hier vlakbij woonde. Of ik wou komen, want ze waren klaar met het T68-manifest en nu zou het van start gaan. Ze hadden alleen nog een beroeps nodig om het invulling te geven. Ik kwam omdat ik wist dat Hugo Claus erbij was, en die vond ik interessant. Als T68 van start was gegaan met Claus had het iets kunnen worden. Ook Carlos Tindemans zat bij Alex Van Royen thuis en het eerste wat ze me vroegen was of ik vrij was. Carlos was bezig met het uitbouwen van een departement Theaterwetenschappen en Alex zou les gaan geven aan het Rits. Ik vroeg of ze subsidies zouden krijgen en dat was volgens hen allemaal in orde want ze waren gaan praten met Van Mechelen. Ik wou het feest niet bederven, maar ik was veel bij Teirlinck geweest en die vertelde mij: ‘Walterke, nooit zal een politicus in Vlaanderen zijn hand in het vuur steken voor theater. Dat is veel te onzeker, dat brengt te veel golven met zich mee.’ Dat legde ik hen uit, waarop ze ‘s anderendaags naar de minister gingen, die zei dat ze een inrichtende macht moesten vinden, een stad of een provincie die patroneert. Antwerpen had al het Reizend Volkstheater en KNS, in Gent waren er geruchten dat er terug een gezelschap zou komen, de CVP had Gent gedurende tientallen jaren immers een gezelschap onthouden. In Limburg hadden ze het Groot Limburgs Toneel en Vlaams-Brabant had de KVS al. Er bleef enkel West-Vlaanderen over, maar in Brugge was Hugo Claus al veroordeeld geweest voor *Masscheroen* en dus niet meer welkom, en in

Kortrijk was Bert De Wildeman al bezig met Antigone. Uiteindelijk trokken Hugo en ik naar Oostende, om te gaan praten met Piers. De andere twee heren hadden het idee al lang begraven. Het was een prettige dag en Piers was een plezante man, maar een theater in Oostende zat er toch niet in. Einde T68! Manifesten zijn schone dingen, maar ze vallen meteen om. Hoewel ik kon onderschrijven wat er instond. Het had mooi geweest om eraan te beginnen.”

Heb je iets gezien van de experimenten van Franz Marijnen en zijn Camera Obscura?

“Ik vond *Gered* van Edward Bond een hele goeie voorstelling. En ook het werk met zijn Amerikaanse acteurs vond ik erg boeiend. Nee, niet shockerend, ik ben niet vlug geschokeerd. Ik vond het echt goed, maar wat ik nooit begrepen heb was wat Grotowski daarbij kwam doen. Eind '68 ging ik met Hugo Claus, Alex Van Royen, Carlos Tindemans en Fons Goris naar Grotowski's *Apocalypse*. Vanop twee tribunes zaten wij te kijken naar de acteurs en in de hoek zat een man met een donkere bril. Hij leek een aalmoezenier, die een oogje in het zeil houdt. Dat was Grotowski zelf. In de kranten stond dat hij een lichaamstaal zou ontwikkeld hebben. Nu ben ik geweldig geïnteresseerd in lichaamstaal. Ik ben iemand die observeert hoe mensen zich gedragen en wat ze doen met lichaamstaal en uitdrukking. Ik haat wat je de laatste jaren ziet aan wat Teirlinck 'platte kak' zou noemen: mannen die op een rij op het toneel staan achter een microfoon en teksten brengen.

We waren dus enorm benieuwd en zitten daar in het Paleis voor Schone Kunsten met 80 uitverkorenen. De voorstelling begint en ik zie daar heel goeie acteurs, maar allemaal zo overspannen! Ze zijn in de weer met kruiwagens en spreken Pools. In het programma stond dat het gevangenen waren, die zich voorstellingen herinnerden op Vlaamse tapijten uit een kasteel in Krakau. Wanneer het stuk gedaan is, steken we in doodse stilte de straat over van de Bozar naar de Cap d'Argent waar ze goeie koffie serveerden. Dat hadden we nodig. Midden op straat stopt Hugo en zegt dat hij zich gefrustreerd voelt omdat hij daar niks van begrepen had. Ik zeg: 'Ja, Hugo, ik ook niet.' Alex en Carlos ook niet. Als je geen Pools kent, heb je daar niks aan. Je bent al gegeneerd dat die acteurs zich daar voor niks pijn staan te doen. Ik had al wel geruchten gehoord, dat er nogal veel pezen verrokken werden, en voeten verzwikt, of zelfs polsen of een been gebroken, maar het was echt overdreven.

We waren dus ontgoocheld, maar Fons Goris kwam binnen en die vond het fantastisch. Ik zeg: 'Ja, Fons, waarom? Wij hebben het niet verstaan.' 'Allez, ge weet dat toch, dat gaat over tapijten', antwoordde hij. Wat mij later ontgoochelde, is dat in het plan van T68 Grotowski werd aangehaald. En dat men in het Rits Marijnen zes maanden naar Grotowski stuurde. Ik heb dat

boekje van hem gelezen, ik heb daar niks aan. Ik vind dat ‘denkbeeldig zuivere’ allemaal heel aardig en het siert de auteur, maar ik heb van Franz geen arme, maar meestal wel heel dure voorstellingen gezien. Dat moet kunnen, maar hou dan op met het gezeur over de zuiverheid van de armoede. Wat is Grotowski nadien gaan doen? Zijn theater heeft niet zolang bestaan. Er kwam een meditatiecentrum in Italië, voor rijkelui met problemen. Meditatieve therapie, wandelingen door de bossen, waar ook weer benen gebroken werden. Als je mediteert, en niet goed oplet waar je stapt, breek je uiteraard benen. Ik geloof niet dat Grotowski zo belangrijk is geweest voor het theater. Maar het Berliner Ensemble wel. Wat je daar te zien kreeg, was grote klasse! Ik weet nog goed, toen we na die andere theaters in Duitsland binnenstapten bij het Berliner Ensemble, dat ik zei: ‘Eindelijk! Europese cultuur!’”

Hoe keek je naar het theater in het buitenland?

“Ik heb *Arturo Ui* en *Galileo Galilei* gezien in Parijs, het Berliner Ensemble in Berlijn met *Tage der Kommune* en *Der Messingkauf*: fantastisch! *Der Messingkauf* is een les in theater. Niet alleen waren er hele goeie acteurs te zien, men had daar ook de luxe van de tijd. Het moest pas uitkomen als het klaar was. Net als in de Studio. In de KNS kreeg ik zes weken. Plots beslisten de acteurs, onder meer Luc Philips, dat men alleen nog ’s morgens zou repeteren. Op een gegeven moment overtuigde ik Bert van Kerkhoven dat we toch eens *Wachten op Godot* moesten spelen, dat het een groot werk is dat op een grote scène moest kunnen. We gingen dat doen met Luc Philips, Martin Van Zundert, Paul S’ Jongers en Leo Madder. In de cafés rond de schouwburg vroeg men zich af ‘wat hij nu weer gedaan heeft’, want men verstond daar dus niks van. Ik vond altijd al dat het mijn taak was om vooraf de acteurs uit te leggen wat het stuk voor mij betekende en hoe we het gingen spelen. Zo’n introductiezing duurde dikwijls wel een uur.

Deze keer zei ik: ‘Jongens, ik heb intussen wel gehoord dat je dit stuk flauwekul vindt. Ik ga dus geen uitleg geven.’ We gingen meteen aan de slag met de tekst en na drie kwartier waren ze enthousiast en gebeten door Beckett. Ze hadden dat thuis alleen gelezen maar als je dat samen leest voel je de kracht van de speeltekst, de humor, de tragiek. Na twee weken repetitie vroeg Luc me of we ook niet ’s middags konden repeteren. Het stuk was knap maar de tekst vergde toch veel. Weg met de domme syndicale beslissing om alleen nog 's morgens te repeteren.

De mooiste voorstellingen van mijn leven zag ik in Moskou en Sint-Petersburg. In een oude cinema, omgebouwd tot het Taganka Theater in Moskou, zag ik *Hamlet*, met schitterende acteurs die elektriciteit uitstraalden. Energie, gevoeligheid en waanzin. En bovendien van een moderniteit, waar wij hier geen benul van hebben. Ik zag *Hondenhart* van Boelgakov, in een

bewerking van het Stanislavski-theater. Daar stonden elf mannen met de allure van Al Pacino op scène, *easy going*, met een ongelooflijke humor en gedrevenheid. Daar kunnen wij niet aan tippen. Ik heb ooit eens gelezen dat wij aan de top staan van het theater in Europa, daar geloof ik niks van.”

Hadden we in Vlaanderen dan misschien niet echt de acteurs om Brecht te spelen?

“Jawel! Ik ondervond in de Studio dat ik als regisseur ook een leraar ben. Ik informeer mijn acteurs veel. Ik vind dat het de taak is van een regisseur om niet de artiest uit te hangen, maar deuren te openen en perspectieven aan te bieden. Eigenlijk sprak Brecht onze acteurs echt wel aan. Omdat we er een in huis hebben: Brueghel. Als je *Moeder Courage* wil spelen, zou ik aanraden om even bij de Bourla om de hoek in het Museum Mayer van den Bergh binnen te stappen. De *Dulle Griet*, dat is een ‘Courage’ die leeft van en voor de oorlog.”

Wat denk je nu van Brechts idee dat hij met theater voor een stuk de wereld kon veranderen?

“Met theater moet je altijd meebouwen aan inzichten over de samenleving. Ik las net *Les Bienveillantes* van Jonathan Littell, een geweldige geschiedenis. Maar die man heeft dat toch niet alleen maar als literator geschreven? Die wil ons toch inzicht geven in dat noodlottige Derde Rijk. Het boek is geschreven vanuit het standpunt van een insider die lid is van zo’n Sonderkommando. Het is ongelooflijk interessant, want je leert veel over hoe je gevangen kan zitten in een ideologie en er niet uitgeraakt. Auteurs, regisseurs en acteurs staan niet los van de wereld. Ze staan daar middenin. Daarom zegt Brecht: ‘Ze moeten niet naar binnen kijken. Wat kan het mij schelen, hoe iemand klaarkomt. Dat is een privé-zaak.’ Je moet naar buiten kijken, want goeie acteurs bootsen de werkelijkheid na. Hoe je de wereld om je heen gestalte kan geven, aanspreken en bepaalde inzichten geven; dat is die fameuze vonk. *Don Juan* van Vilar indertijd was zo’n voorstelling. Molière ligt dan ook dicht bij Brecht, en bij Shakespeare.

In *Ten Oorlog* vond ik het jammer dat er een fantastische scène uit *Richard II* onbenut was gelaten. Ik heb *Richard II* ooit gezien met David Warner toen de Royal Shakespeare Company naar aanleiding van Shakespeare's 400th anniversary al de koningsdrama's deed, onder invloed van Brecht en met een hele ploeg topregisseurs en een cast om u tegen te zeggen. In het stuk heb je een scène over de samenzwering tegen de koning. Het gaat om een scène beneden: in De Globe kan je altijd met dat balkon spelen. De koningin luistert een gesprek af tussen een

leerjongentuinman en een oudere tuinman over de gebeurtenissen in Londen terwijl ze de rozen in de tuin snoeien. Ze is verontwaardigd over het feit dat 'lage' mensen als tuinmannen zo over de mogelijke dood van hun koning spreken. De tuinman zegt: "Mylady, wij moeten toch ook elke keer de uitgebloeide knoppen wegsnijden opdat er nieuwe zouden bloeien.' Zo dacht bij Shakespeare de gewone man over het koningsdrama. Met zin voor werkelijkheid. Dat doet me denken aan een uitspraak van Teirlinck over 'nieuw': 'Nieuw is de roos in mijn tuin, het is dezelfde als die van vorig jaar en toch is ze nieuw'."

Hoe zie je het Vlaamse theater van vandaag?

"Ik vrees dat het Vlaams theater vandaag in de 'KunstKunst' zit. Men heeft het ook post-dramatisch theater genoemd, of 'De nieuwe esthetiek'. Op een gegeven moment zat ik zonder zaal en ik wou absoluut *De Spaanse Brabander* doen omdat het een stuk is dat echt van ons is. Ongelooflijk hoe Bredero, als dichter, dat Antwerps dialect en die kale mentaliteit heeft gevat. Ik had een bewerking gemaakt met muziek van Jan Leyers, maar ik had geen zaal. Ik dacht dat ik het misschien kon doen in de Zwarte Zaal van deSingel. Frie Leysen, die daar toen pas directrice was, zei echter dat het niet paste binnen haar artistieke concept. Toen ik haar vroeg hoe ze haar artistieke concept maakte, zei ze met veel militante nadruk: 'Subjectief, subjectief!' Ik legde haar uit dat een ambtenaar zijn subjectiviteit best in de vestiaire hangt voor hij aan zijn taak begint. Jef De Roeck had toen in *De Standaard*, naar aanleiding van Jan Decorte, een nieuwe term geïntroduceerd: de 'nieuwe esthetiek'. Ik vroeg aan Frie Leysen of ze mij, als kunsthistorica, kon vertellen wat die 'nieuwe esthetiek' precies was. Dat zou ze even in twee woorden vertellen. Ik heb toe een van de mooiste en langste pauzes in een gesprek meegemaakt. Het is er ook niet uitgekomen. Dan stel ik mij de vraag op welke gronden deze mensen het mooie weer mogen maken, als ze niet eens kunnen formuleren waar het over gaat. Daar heb ik het bijzonder moeilijk mee. Ik vind dat je moet kunnen zeggen wat je precies wil meedelen. En dat kan heel privé zijn. Als je 't nu absoluut over je buikpijn wil hebben, praat er over. Maar doe het op een manier dat het mij kan boeien. Ik heb hier een mooi citaat van Peter Brook: 'Ik zou u de raad willen geven, telkens u zich verveelt in het theater, dat niet weg te steken. Niet te geloven dat u de schuldige bent. Dat u in de fout bent. Laat u niet van de wijs brengen door de mooie gedachte aan 'cultuur'. Vraag uzelf af: is er iets mis met mij of met de voorstelling? U hebt het recht, deze argwaan uit te drukken.' Een heel mooie raad die aan de meeste Vlaamse critici en al dan niet capabele "kunstparticipanten" niet besteed is. Die blijven lekker gapen."

Wat is de verdienste van de jaren zestig voor wat erna komt?

“Ik geloof niet dat er in het Vlaamse theater enige continuïteit is of dat er enige invloed uitgaat van de ene periode op de andere. Luc Perceval zei ooit: ‘In Vlaanderen hebben we geen meesters, en geen modellen’. Ik vond dat heel goed en juist geformuleerd. Dat heb je wel in Duitsland, dat heb je ook in grote theaterculturen, zoals in Rusland. Daar heb je echt modellen: Stanislavski, Tairov, Mayerhold, Tovstogonov, Tabakov, e.a.. Dat zijn mensen met een stijl die ook evolueert. Voorstellingen speelt men daar 8 à 12 jaar. Dat blijft op het repertoire. Als wij geen meesters of modellen hebben hoe kan je dan een draad zien in de evolutie? Hoe wil je dan gaan bepalen of er ergens iets belangrijks gebeurd is en of het van dan af anders is. Als ik nu zie hoe weinig men durft te bewegen op het toneel en hoe men zich vast kluistert aan een microfoon om literatuur te brengen, dan zeg ik: ‘Jamaar, excuseer, dit is de klas voordracht, en wij theatermensen hebben iets anders op het oog. Voor ons is het woord actie’. Je kan wel op een goede manier voordragen, hoor. Er bestaan opnames van Dylan Thomas die voordraagt uit zijn "*Under the Milkwood*". Geweldig. Hugo zei me ooit dat we een soort retoriek zouden moeten vinden; een spreken dat dramatisch is. Men zou eraan moeten werken, maar men doet het niet. Meestal gaat gemurmel door voor "naturel". Men verschuilt zich achter ‘KunstKunst’. Men camoufleert zich met kunst, jammer, want het is de dood.”

Als er weinig verbanden zijn met vandaag, hoe kijk je dan op die periode terug?

“Ik heb een heel mooie periode meegemaakt, ik heb mooie dingen gedaan en ook een aantal stomiteiten. Teirlinck sprak mij over *Starkadd*, over de muzikale kwaliteiten ervan. Ik heb dat eens geënceneerd, als onderzoek. Dat stuk bleek onspeelbaar en de geest ervan fascistoïde. De idee van de nobele Germaan en de Noorse, superieure en zuivere cultuur is overheersend. Tijdsgeest van een kwalijke soort. Op het eerste gezicht zag je dat niet.

Ik heb ook *Toller* gedaan en dat was niets voor de Hollanders! *De huisleraar* hadden ze al niet begrepen. Het publiek wel, maar de critici hadden zo hun voorgebakken idee over Brecht. Voor *Toller* ging ik naar Tankred Drost in Munchen en we couperen en herstructureren dat te lange uitdeinende stuk. Ik ging naar het Duitse Bundesarchief in Koblenz filmarchieven uit die tijd bekijken, na maanden werk volledig gedocumenteerd hoor ik dat het gezelschap bezwaren heeft. Ik naar Amsterdam. Na een half uurtje toelichting aan de acteurs waren ze dolenthousiast. We repeteerden en dat liep heel goed. Maar wist ik veel dat er in Nederland een linkse sekte was, een kleine kern volgelingen van de Nederlandse anarchist Pannekoek. Die anarchisten vonden dat

deze voorstelling over de revolutionair Toller niet mocht doorgaan in het bastion van de burgerlijke cultuur dat de Nederlandse Comedie in hun ogen was. Geen aanslag op het sacrosante anarchisme! De voorstelling begon met een betoging van studenten, want ik zag het verband met de grote studentenbetogingen toen in Berlijn. Daar had je ook zo 'n elan van: nu komt er een nieuwe tijd. Er waren twee anarchisten binnengesmokkeld in de voorstelling en die twee gasten sprongen de zaal in, er werden pamfletten en rookbommen gegooid. De zaal werd ontruimd, iedereen zou een kopje koffie krijgen en dan ging de voorstelling verder. Maar er barstte een heuse discussie los tussen Pannekoekers in de engelenbak en de acteurs op de scène. De grote Han Bentz van den Berg, een coryfee van het Nederlandse theater die Landauer speelde, diende de relschoppers met grote allure van antwoord. Ik was echt verrast, over wat daar gebeurde, maar ik was er mij aan de andere kant van bewust dat ook dit Nederland was.

Voor een kleine groep was het een manier om zichzelf te profileren en een pleidooi voor anarchisme. Ik ging toen met Hugo Claus, die bezig was aan zijn *Vrijdag*, regelmatig naar de openbare vergaderingen rond 'Actie Tomaat'. Heel dat theaterwereldje bestond uit kinderen van welgestelde Nederlanders en ze ontdekten de arbeider. Voor hen was dat iemand met enorme bicepsen die kuilen in het wegdek graaft, niet de man die met zijn Volkswagen of Passat uit kamperen ging, een stereo-installatie en televisie had. Ik herinner me nog dat we buitenkwamen uit zo'n vergadering en Hugo zei: 'O, realiteit, realiteit!' Het was een collectieve euforie die niks heeft opgeleverd. Want de Nederlanders waren sterk in burgerlijk theater, niet in avant-garde: daar moest je voor in Rusland of het Berlijn van de jaren twintig zijn!"

Ook rond *De plaatsbekleder* ontstond nogal wat heisa?

"Dat was gewoon door de onthulling van het stilzwijgen van de Kerk omtrent Hitlers politiek tegenover de joden. Eindelijk kwam dat aan het licht, en dan nog in een toneelstuk. Pater Van Bladel en Carlos Tindemans ijverden er in het Elckerlyc-genootschap voor om in Antwerpen hoogstaand kwalitatief toneel te brengen. Het publiek van dat genootschap bestond uit tandartsen, advocaten en notarissen. Er kwamen vooral Nederlandse gezelschappen spelen. Er was toen in Antwerpen nauwelijks contact tussen katholieke en vrijzinnige cultuur, maar we moesten elkaar beter leren kennen. Dus ik stelde Carlos en Van Bladel voor om in dat kader *De Plaatsbekleder*, dat we toen met het Fakkeltheater gingen spelen, ook te spelen voor hun publiek. Ze vonden dat een goed idee en kwamen alvast naar de première in Gent. De voorstelling was gedaan en daar stonden ze allebei lijkbleek. Er heerste 'n doodse stilte, en uiteindelijk zeiden ze: 'Je hebt ons verraden, je hebt die scène waarin de paus geld krijgt niet geschrapt.' Ik vertelde hen dat die

scène gebaseerd was op feiten, maar de pater repliceerde dat de paus geen geld ontvangt. Ik zei: ‘Frans, ofwel maak je mij hier iets wijs, ofwel ben je heel naïef! Je gaat me toch niet vertellen, dat het Vaticaan van de Heilige Geest leeft?’”

Ontstonden er ook geen politieke relletjes naar aanleiding van het stuk?

“*De plaatsbekleder* bracht heel wat teweeg. De KNS had dat stuk natuurlijk graag op zijn repertoire genomen. Peter Brook had er in Parijs een ophefmakende voorstelling van gemaakt. Nu huldigde men wel artistieke vrijheid, maar als het politieke gevolgen zou hebben, zoals bijvoorbeeld het springen van een coalitie, dan was zo’n voorstelling toch niet belangrijk genoeg. In de dagdagelijkse politiek speelt cultuur geen rol. Er zouden zeker politieke rellen ontstaan zijn want op dat moment was die tegenstelling tussen vrijzinnigen en katholieken heel sterk. Er was de schoolstrijd, ‘Weg met Collard’. Het ging er hevig aan toe, zeker in Antwerpen. De ziel van het kind, de latere kiezer, stond op het spel.

De ‘switch’ voor de jaren zestig, een symbolisch moment, zou *Thyestes* van Hugo Claus uit ‘66 zijn.

“Ik heb die voorstelling gezien en vond het een goeie voorstelling die beantwoordde aan een slechte definitie van theater. Een definitie die alleen maar bewijst dat wij in dit land niks te maken hebben met theater, maar veeleer met geënceneerde literatuur.”

Omdat u Claus blijkbaar van heel nabij kende, kan u ons misschien vertellen hoe hij *Thyestes* had opgevat?

“Als ik het goed voor heb was dat een bewerking van Seneca. Seneca’s stukken zijn nu niet meteen de meest dramatische stukken, het zijn meer leesdrama’s. Maar hij had dat toch zo gecoupeerd en gemonteerd tot een stuk waarin die broederstrijd, die dan uitmondt in een banket waarbij de ene de andere zijn eigen kinderen te eten geeft, sterk tot uiting kwam. Dat was natuurlijk heel extreem gedaan door Hugo, en Ton Lutz schitterde als acteur. Het was ook een heel knap decor. Er stond een hele grote zetel, met daarboven een ramkop. Dat was heel indrukwekkend. Het was een goeie voorstelling, maar ik ben niet zo onder de indruk van dat Senecaans gewel. Seneca zwelgt daarin, zoals Artaud. Hugo, die een bewonderaar was van Artaud, ook. Eerlijk gezegd zegt Artaud mij weinig. Ik heb jaren geleden een heel knappe

biografie gelezen door een Amerikaan, die ervan uitging dat Artaud eigenlijk een mislukte auteur is. De droom van Artaud was een soort Rostand te zijn, de beroemde schrijver van *Cyrano de Bergerac*. Maar dat lukte van geen kanten. En dan stortte hij zich op het theater en dat lukte ook niet! Uiteindelijk ging hij naar Mexico omdat hij gehoord had dat je daar mescaline kon krijgen. De man is zielig geëindigd als drinker van chloorwater. Als het over *Le théâtre et son double* gaat, dan hoor ik altijd dat men enkel het eerste hoofdstuk gelezen heeft, dat over de pest.

Er is toch ook het volgende hoofdstuk over het aanprijzen van die Vlaamse Primitieven, een soort van gruwel?

“Hij is er bezeten van! Goed, ik kan daar inkomen, maar het is ook alleen maar dat. Hij was soms een schitterende acteur. In de film van Dreyer, *La Passion de Jeanne d’Arc*, waarin hij die monnik speelt! Als je dat ziet, denk je meteen aan het charisma van Julien Schoenaerts. Maar dat bleef niet duren: zijn bewerking van *Les Cenci* is twee keer gespeeld en voorbij!”

Dat was ook wegens geldproblemen en omdat hij zijn acteurs niet kon uitkiezen?

“Natuurlijk, maar ik heb het over de krampachtigheid van Artaud. Als ik nu luister naar *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, vraag ik me af wat ik aan die nauwelijks verstaanbare kreten heb. Moet ik dat nu beschouwen als een grote artistieke daad of als een hysterische uitbraak, zoals je er zoveel kan meemaken: iemand die hyperventileert bijvoorbeeld. Het is mijn ding niet, maar *Thyestes* was een boeiende voorstelling die echter wel geënceneerde literatuur bleef. Is Ibsen of Strindberg literatuur? Natuurlijk niet. Dat zijn teksten die vragen om gespeeld te worden. Maar op een of andere manier hebben de Vlaamse "deskundigen" het daar moeilijk mee. Zij denken nog altijd in termen van tekst en theater is actie. Als ik nu naar theater ga, valt mij vaak op dat men probeert mij te overweldigen met monologen. Waarbij dan veel gedoe te pas komt om het op theater te doen lijken. Veel duisternis, een vleugje rook en men stort een emmer vol glasscherven uit of zo. Maar het zijn meestal eindeloze, statische monologen die het geduld bijzonder op de proef stellen. Voor mij zijn dat vormen van retoriek. Blijkbaar is de rederijkerij nog altijd springlevend.

Gloriant bijvoorbeeld, is wel theater. Weliswaar uit een andere tijd. Het is zelfs multicultureel: altijd is er een of andere Palestijnse prinses te veroveren. Natuurlijk spelen geromantiseerde herinneringen aan de kruistochten hier mee, maar eigenlijk is het knap werk. Als actie, personages en conflicten leiden tot herkenning bij een gemeenschap is er sprake van toneel. Als

Jan Christiaens en ik *De parochie van miserie* schreven, was dat omdat we wisten dat het Algemeen Nederlands een enorme hinderpaal was voor de acteurs. Dat begon al bij Jan Oscar De Gruyter, die absoluut wou dat de acteurs beschaafd Nederlands spraken, dus Hollands. Wel, de grootste actrice van de toenmalige KNS kon dat niet, ze ging er weg en speelde, o ironie, met veel succes in Rotterdam. Tot zelfs in Londen. In haar Antwerps.”

De omgekeerde wereld.

“Het is altijd een probleem als men iemand iets oplegt. De eerste jaren van Oscar De Gruyter waren verschrikkelijk. Er zat geen 100 man in de zaal. Hauptmann, Strindberg, Ibsen; het publiek had er niks aan. Akkoord, dat je daar eerst doorheen moest. Maar het toont alleen aan hoe moeilijk het is om tot een theatercultuur te komen. We zijn er in Vlaanderen eigenlijk nooit toe gekomen. Nu, *De parochie van miserie* lag drie jaar in de lade van de directeur. Niemand wou dat doen. Aan mij werd het niet gevraagd, ik was te intellectueel. Ik kende Jan van vroeger, van De Nevelvlek, en wou dat absoluut lezen. Ik was er meteen weg van. Het ging om de mythe en het volksleven van Antwerpen. De tegenstelling tussen de bourgeoisie die in haar salons Frans probeert te spreken en zich wil onderscheiden, en het volk dat gewoon zichzelf is, aan de dokken ploertert en in beluiken leeft. In die steegjes leefden de mensen in een hecht verband. Dat werd samen met de verhalen van mijn grootouders verwerkt in dat stuk. Het wordt nu bij de liefhebbers nog overal in de volkstaal gespeeld. Luc Philips, Martin Van Zundert, Marc Janssen, Jan Declair, Frank Aendenboom, Julienne De Bruyn, Denise Zimmerman en Jet Naessens acteerden. Een grote, getalenteerde cast. De liederen van Wannes Van de Velde die de wasvrouwen zongen waren prachtig. Mensen stonden aan de uitgang om te zeggen: ‘Meneer, ’t was schoon, maar ’t was triest.’.

Ik heb nog een probleem gehad met de cast, ze wilden de vertoning laten eindigen met een feest: ‘Oh, er is plezier, er is plezier in dat kwartier!’. Ik was het daar niet mee eens. Dit was *De parochie van miserie*. Dus we zongen: "Al zeggen ze er is plezier, 't is de parochie van miserie..." En dat werkte. De zaal werd muistil. Want die mensen hadden miserie, maar ook een blijkbaar noodzakelijke enorme levenskracht. Het publiek kwam in grote getale, omdat het in hun eigen idioom was, omdat ze zich erin herkenden, of er hun verleden in zagen weerspiegeld.

Samen met Jan Christiaens heb ik ook nog *De droom van zotte Rik* geschreven, over een invalide dokwerker die om bestwil naar de blokken van de Luchtbal verplaatst is, maar die als oude man nog een keer terug wil naar Sint-Andries. Hij herkent de plek van zijn verleden niet meer, alles is

weggesaneerd en hij probeert Kerstmis te vieren met zijn familie, waar de samenhang ook zoek blijkt. Hem rest uiteindelijk zijn vriendschap voor zijn meeuwen en de dood.

Nog later maakten we samen *De Minerva*, over de trots van het Antwerpse proletariaat: de Minerva, dé luxe-auto van Europa met zijn geruisloze motor die ongelooflijk veel olie verstookte en altijd een blauw wolkje achter zich naliet. We schetsten de opgang en neergang van de fabriek tijdens het interbellum aan de hand van interviews met mensen die daar ooit gewerkt hebben. Jos Gevers, een steracteur van KNS, een bijzonder geestige man, kenner van Russische literatuur maar ook een heel goeie draaier, stond in de jaren dertig op het einde van het seizoen met zijn schoofzak aan de poort van de Minerva-fabriek. Hij acteerde heel het seizoen maar de vakantiemaanden werden niet betaald, en dan ging hij werken bij de Minerva. Om maar te zeggen, dat was een andere werkelijkheid!”

In *Koning Jan*, waarin Julien Schoenaerts meedeed, wordt een bepaalde methode gebruikt?

“Het kan me niet schelen welke methode het is. Je vindt dat vast in studies, waarin men alles analyseert en onderzoekt. Ik was heel blij dat we *Koning Jan* van Friedrich Dürrenmatt konden doen met Julien omdat hij er de aangewezen acteur voor was en we goeie vrienden waren. We verstonden mekaar. Maar Julien leed aan manische depressiviteit en als dat aan de orde was, moest je daar zeer behoedzaam mee omgaan. Ik had Julien het stuk laten lezen, we hebben daar veel over gepraat en hij zou het doen. Nu had hij een vriend opgescharreld in het station van Rotterdam, een zekere Cochius. Het was een zwerver die fluit speelde. Julien vond de man fantastisch, een soort Diogenes, en bracht hem mee. Van mij mocht die man fluit spelen zoveel hij wou, maar niet op de repetities! Julien en Cochius waren het er mee eens. Maar bepaalde acteurs, niet de meest getalenteerde, hadden al iets tegen het feit dat Julien die grote rol speelde. En zo rees er al gauw kritiek op het feit dat die Cochius in de gangen fluit speelde. Op zeker ogenblik werd die spanning zo groot dat de directeur, Lode Verstraete, Cochius de toegang tot het theater ontzegde. Toen was het hek van de dam. Julien ging voor het doek aan het publiek zijn wrevel kond maken. Hij zei dat hij niet kon spelen want dat zijn vriend Cochius door de politie aan de deur was gezet. Julien werd dan ook opgepakt omdat hij dringend aan medische opname toe was. Dat was dus allemaal heel pijnlijk. Ik neem het die acteurs nog altijd kwalijk. Dat was voor niks nodig, niemand had er echt last van.”

Maar de voorstelling is wel opgevoerd?

“Dat wel, maar op zeker moment was Julien niet meer in staat om te spelen, is hij opgenomen in een verpleeghuis, en heeft Leo Madder die rol, met veel autoriteit trouwens, overgenomen.”

Erik De Kuyper vertelde dat er in de jaren '60 meer een uitwisseling was tussen Vlaanderen en Wallonië. Had jij ook dat gevoel?

“Zeker. Ik werd al vijf jaar opgebeld door Théâtre National, met de vraag om bij hen te komen ensceneren. Ik ging er niet op in omdat ik al mijn energie in de KNS wou steken. Vanaf '67 werkte ik wel regelmatig in Théâtre National. Ik had hele goeie contacten met de directeur, Jacques Huysman, een geweldige theaterman. Ik heb daar bijvoorbeeld *The Creation of the World and Other Business* van Arthur Miller gedaan. Dat stuk was al twee keer geflopt in New York, wij deden dat met een decor en kostuums van John Bogaerts en het werd een geweldig succes. Arthur Miller kwam kijken en vond dat we een goeie manier hadden gevonden om dat stuk te brengen. Want in New York waren die acteurs, Adam en Eva, helemaal naakt geweest en dat werkt natuurlijk niet. Dat staat alles in de weg. Eigenlijk is dat een prachtig stuk, hoor. Het is als een stripverhaal vanaf de creatie van de wereld tot de eerste familie.

Jacques Huysman reisde heel de wereld af en kende iedereen in de theaterwereld. Hij had *Teibele en haar demon* van Isaac Bashevis Singer gezien. Nu ben ik een grote liefhebber van Singer. Hij schrijft over het leven in de kleine joodse gemeenschappen in Polen en Rusland. Jacques had een generale repetitie van dat stuk gezien en hij vertelde mij erover. Hij was van oordeel dat wij dat niet konden spelen, omdat het zo typisch joods was. Maar ik heb altijd gezegd dat als je in Antwerpen woont je de joodse gemeenschap moet kennen. Een heel interessante gemeenschap, die wel een beetje op zichzelf leeft, maar veel poëzie heeft. Ik las het stuk, vond het formidabel, maar durfde er niet meteen aan te beginnen. Op zeker moment ontmoette ik bij Pavel Kohout in Wenen een joodse regisseur, Joseph Millo, de vader van het Israëlische theater. Hij had Israël verlaten uit protest tegen de inval van Sharon in Libanon. Hij was naar Duitsland getrokken en zat daar echt aan de grond. Niemand kende hem of wou hem werk geven. Ik vroeg hem *Teibele en haar demon* te komen ensceneren in Antwerpen. In de joodse gemeenschap was Singer nu niet onverdeeld geliefd omdat zijn romans vrij erotisch zijn, maar Joseph Milo kwam en het werd fantastisch. Met Karel Vingerhoets, An Nelissen, Katelijn Verbeke, Marc Peeters, René Van Hove en Dirk Lavrysen. Er kwamen liedjes in en joodse dames zaten in het Klein Raamtheater gearmd mee te zingen. Mooi hoor. We hebben het veel gespeeld en zijn ermee op tournee gegaan. We speelden het zelfs op het festival in Jeruzalem.

Ontmoetingen en toeval zijn heel belangrijk! En weten gebruik te maken van ontmoetingen. Jacques Huysman vroeg bijvoorbeeld na het grote succes van Hugo Claus' *Tijl* bij de studentenopvoering in Leiden om een bewerking van *Tijl Uilenspiegel* te maken voor Théâtre National. Hij deed dat, en maakte *Tand om Tand*. *Tijl Uilenspiegel* in een denkbeeldig, onafhankelijk Vlaanderen. *Une fiction avant la lettre*. Want Hugo kende zijn Pappenheimers. *Tijl* in de figuur van een popzanger die door de Kerk gebruikt wordt om de christelijke kudde samen te houden. Een subversief milieu dat daar tegen ingaat, maar uiteindelijk onder hetzelfde hoedje als de machthebbers blijkt te spelen. Ik liet het stuk lezen aan de toenmalige directeur, Bert van Kerkhoven, want Jacques Huysman kon het niet spelen. 'Wij kunnen als francofonen niet zulk kritisch stuk over de Vlaamse werkelijkheid spelen.' Dat is begrijpelijk, Hugo verstond dat ook wel maar had niet kunnen nalaten het zo te schrijven. Ik vond het een belangrijk stuk en ging er bij Bert van Kerkhoven voor pleiten om het te vertonen. Na drie jaar aandringen programmeerde hij het uiteindelijk en we bereidden alles voor, maar nog voor de repetities van start kunnen gaan hangt er een berichtje aan de dienstlijst dat de directeur het stuk wegneemt van de programmatie. Wegens persoonlijke redenen. Er stonden zaken in die niet door de beugel konden. 'Het snot van God' was aanstootgevend voor gelovige mensen. En er zou bedreigd zijn dat de Volksunie of VMO de ruiten van KNS zou stuk smijten als zulk een Vlaamsonwaardig stuk zou gespeeld worden. Er werd Hugo gevraagd of hij een en ander wou herzien. Hij wou dat uiteraard niet. In die tijd was Hugo Claus in de Vlaamse communis opinio nog altijd de 'vuilschrijver'. Na veel vruchteloos protest verschijnt Vic De Ruyter van de KVS en stelt me voor om het bij hem te doen. Het is dan gespeeld met Hubert Damen, Jeanine Biscchops, Jan Pauwels, e.a. en heeft nogal wat commotie doen ontstaan. In Antwerpen is het nooit vertoond. Maar er zijn bij mijn weten nooit ruiten gebroken".

Hoe plaats je het Laboratoire Vicinal uit Schaarbeek in die tijd?

"Van Flamand van Théâtre Vicinal weet ik weinig. Dat heb ik niet zo gevolgd, het leek mij geëxperimenteer waar ik weinig aandacht voor opbracht. Flamand maakte vooral dans en performance-achtige toestanden. Ik ben daar niet zo in geïnteresseerd.

Het lichamelijke, met mensen als Flamand en Tone Brulin, hoorde thuis in een andere strekking?

“Ik ben voor het lichamelijke theater. Ik ben niet voor niets een leerling van Lea Daan. Ik heb altijd lichamen theater gemaakt, maar dat wil niet zeggen dat de mededeling plaats moet maken voor lichamen gewriemel. Dat is totaal iets anders: dan kom je in de buurt van de dans en performance. Ik heb ooit in Londen Merce Cunningham gezien, op muziek van John Cage. Ik heb me daar ontzettend bij verveeld. Dat is allemaal misschien wel interessant voor de kunstgeschiedenis, maar ik maak geen kunstgeschiedenis. Ik maak theater. Ik wil het publiek bereiken zodat het echt deelneemt, stil wordt, mee ademt en mee lacht. En niet vol vooroordelen de zaal uitloopt, zoals Wim Van Gansbeke, toen we *Het Spel van Liefde en Toeval* van Marivaux speelden. Wim Van Gansbeke vindt misschien dat iedereen moet maken wat hij graag ziet. In *The Necessity of Art* van Ernst Fischer staat daar een tekstje over in, een formidabel boek trouwens.”

Op de ondertitel lezen we: ‘A Marxist approach’.

“Dat is ook een heel bruikbare ‘approach’. Ik denk altijd dat diegenen die het meeste van het marxisme geleerd hebben de kapitalisten zijn. Die hebben daar een zeer bruikbare methode ontdekt om marktmechanismen te ontleden. Voor mij is de behoefte aan een gemeenschapsgevoel in het theater erg belangrijk. Ik voel me niet gedwongen om een individualist te zijn. Want ik wil me ook absoluut niet onderscheiden. Ik zou niet weten waarvan en voor wie ik me zou moeten onderscheiden. Dat levert toch alleen maar eenzaamheid en vervreemding op. Die is er uiteraard altijd al. Met waanzin als culminatiepunt. Heel mijn leven is dat gemeenschapsgevoel belangrijk geweest en dat is niet de meest comfortabele positie, hoor. Want om een mededeling te doen werken, om ze over te brengen op een publiek, en om klaar en duidelijk te zijn, moet je constant nadenken en uitproberen. Dat doe ik graag, maar niet slaan als een blinde naar een ei. Die weerzin zit heel diep in mij. Ik moet een jaar of vier geweest zijn, toen ik op een volksfeest zag dat ze iemand klaarmaakten voor een spel waarbij je geblinddoekt moest slaan naar een ei. Ik vond dat zo weerzinwekkend: een mens blinddoeken, ronddraaien zodat hij zijn oriëntatie verliest en dan lachen omdat hij het ei niet raakt. Dat is geen spel, maar een vorm van sadisme. De kleine jongen is toen in een razende, ontroostbare huilbui uitgebarsten.”

Is de functie van de stadstheaters doorheen de jaren veranderd? Ten opzichte van de gezelschappen in ieder geval wel.

“Het gezelschap behoort volgens mij tot de mythe van het theater in Vlaanderen. Excuseer, maar toon mij waar er gezelschappen zijn. Vroeger waren er gezelschappen, met minstens 20 tot 40 en meer acteurs en was er een enorme bedrijvigheid op het theater, waarbij men regelmatig die 20 acteurs met elkaar aan het werk zag, soms met gasten erbij. Die mensen waren met elkaar vertrouwd, zoals in een goeie voetb ploeg de spelers ook met elkaar vertrouwd moeten zijn om samen te kunnen spelen.”

Tg Stan bijvoorbeeld, is toch een gezelschap?

“Stan is een klein gezelschap. Ik heb het over grote gezelschappen. Het Koninklijk Dramatisch Theater in Stockholm, Dramaten, bijvoorbeeld, met 110 acteurs en 5 tot 6 zalen. Daarnaast heeft Stockholm nog een stadstheater, dat ook reusachtig is. In Kopenhagen zag ik voorstellingen die je hier niet voor mogelijk houdt. Het niveau van de acteurs is daar zeer hoog. Dat heeft niks te maken met de acteurs hier, maar met het feit dat de acteurs niet in gezelschappen zitten waar er een continue werking is, waar een spelcultuur kan ontstaan.”

En de opleidingen dan?

“Vergeet het, dat is voorbij. De Studio is al lang dood en de rest ook. Die zoeken het weet-ik-waar, bij Hare Krishna, of bij Boeddha, dat is mijn wereld niet. Ik weet niet wat ik daarmee in deze wereld zou kunnen doen. Men maakt al die acteurs wijs dat ze zich absoluut moeten onderscheiden, of hyperindividualist zijn. Ze moeten een fenomeen zijn of thuishoren in een rariteitenkabinet, zoals in de 18^e eeuw. Eigenlijk zijn we met het theater terug naar af. Naar een tijd van Shakespearebewerkingen die speciaal gemaakt werden voor acteurs die indruk maakten op de burgerij door op het eerste plan, in kartonnen decors waanzinnig met hun ogen te rollen of het haar uit hun hoofd te rukken. Of anders doet men heel ingetogen en word er gemurmeld in de microfoon, omwille van de "naturel". Tussen die twee extremen bevindt het theater zich nu. Er is vandaag ook de mythe van de dramaturg. Plots moesten wij in Vlaanderen, naar Duits voorbeeld, een dramaturg hebben. Ik heb nooit geweten, wat ik aan een dramaturg had. In het Wiener Burgtheater had men 110 acteurs en 7 dramaturgen. Ik kreeg er een toegewezen bij de enscenering van *Le malade imaginaire*.

In *Le Malade Imaginaire* zegt de vader op zeker ogenblik dat zijn dochter moet trouwen met de zoon van een dokter waarvan hij alles verwacht. Maar het lieve kind is verliefd op een andere jongen en krijgt een hysterische aanval. Bij die scène is de meid aanwezig en die neemt het op

voor het meisje en zegt de vader dat zijn dochter haar eigen keuze moet maken. Ik zei aan de actrice die de meid speelt dat ze haar bezem weg moet zetten en een stoel moet nemen. 'Zet je bij die vader, dat je eens van mens tot mens kan praten.' De dramaturg stormde op mij af en snauwde mij toe: 'Das sollen sie nicht machen!'. Hij zei bloedserieus dat een dienstmeid niet mag gaan zitten in aanwezigheid van de heer des huizes. Ik zeg: 'Waar staat dat? Die meid heeft zoveel gezag, het hele huis draait rond haar, ik vind dat die rustig bij meneer kan gaan zitten om eens te praten.' Weense zeden en hiërarchie. Ik vroeg die dramaturg dat hij volgende keer zijn bedenkingen op een papiertje moet schrijven en dat we er dan na de repetitie over praten. Hij is nooit teruggekomen. Dramaturgen zijn mensen die een serieuze wedde verdienen, maar voor dat geld heb ik liever een goeie acteur. Er zijn uitzonderingen, zoals Tenscher bij het Berliner Ensemble, of Beil bij Peter Steinmaar, maar de uitzonderingen maken zelden de regel."

Was er vroeger een groter theateraanbod dan nu?

"In de KNS werd vooral gezocht naar een gemixt repertoire, waartoe Shakespeare, Molière en Ibsen hoorden, en ook komedies en detectivestukken. Ik was niet de man om komedies en detectives te doen, maar er waren veel acteurs die dat graag speelden en een groot publiek dat er van hield. Dat was ook zo in Amsterdam, in Den Haag, eigenlijk in alle theaters in Europa. Maar door een soort specialisatie en zaken als *Theater Heute* krijg je een richting die stelt dat alles alsmat moet vernieuwen. Een vernieuwend perpetuum mobilé. Het is moeilijk om te zeggen hoe een stadstheater er nu precies moet uitzien, ik zou er in elk geval toch voor zorgen dat er meer divers aanbod zou zijn.

Ik denk dat er een groot potentieel publiek is dat niet wordt aangesproken. Théâtre Le Public in Brussel is altijd uitverkocht en dat heeft een zeer gemengd repertoire, met heel goeie stukken van Yasmina Reza of Emmanuel Schmitt. Dat behoort niet tot de marge en heeft ook die ambitie niet. Men zit hier te veel gefixeerd op denkbeeldige of lineaire ontwikkelingen, maar de invloeden van Artaud en Grotowski zijn minimaal. Dat zijn namen, maar geen praktijk. Als dat een praktijk zou zijn, zouden wij iemand hebben als Eugenio Barba in Denemarken. Dat hebben we hier niet. De vraag is ook: moeten we het hebben? Er was vroeger meer aanbod, en zeker meer aanbod dat een breder publiek kon bereiken. Het is allemaal een beetje verschaald. Alles was gevarieerder en gemaakt met een liefde voor het publiek.

Mensen die naar theater gaan zijn eigenlijk toch heerlijke mensen. Ze laten hun tv, krant en boeken in de steek en ze weten niet op voorhand of ze een interessante avond zullen hebben. Dat zijn dus eigenlijk altijd een beetje avonturiers. Als die nu met veel zijn en de zaal zit vol, zoals

vaak in het Raamtheater het geval was, dan is dat erg stimulerend. Als men buitenkomt en men ziet mij aan de toog staan en steekt zijn duim op, doet dat deugd. Ik hou van de theorie van Peter Brook en van Brecht maar met theorieën maak je geen kunst. Als Brecht *Schriften zum Theater* geschreven heeft, dan komt dat omdat hij Duitser is. Duitsers hebben Goethe en Lessing en vinden dat je een uitgebreide theorie moet schrijven, want kunst zonder theorie is niet volledig. Toen ik *Le malade imaginaire* deed in Wenen, zei de secretaresse van het Wiener Burgtheater dat ik het zo komisch had gemaakt. Ik zei: ‘Aber der Molière, das ist ein Komiker.’ ‘Ja’, zei ze, ‘aber er ist ein Klassiker.’ Een mooi antwoord: met een klassieker valt niet te lachen! Dat is nu eenmaal Duits. Over de Russen vond ik veel interessant materiaal toen ik *Het testament van Lenin* bracht, naar *State of Revolution* van Robert Bolt. Bolt was een oud-communist die in dit stuk de hele ontwikkeling vanaf de dagen voor de revolutie tot aan de revolutie en de dood van Lenin beschreef. Ik deed dat in de KNS, onder De Gruyter. Ik had aan de Gruyter gezegd dat hij een programmatie maakte alsof zijn boekenkast omver gevallen was en hij de boeken terug opraapte. Ik vond er geen enkele samenhang in. Maar *Het testament van Lenin* zag hij meteen zitten want een stuk over politiek zou wel iets voor Tillemans zijn. Hij hoopte iets interessants te zien. De hele cast van de KNS was erbij betrokken. Marc Janssen speelde Lenin. Het werd zeer positief onthaald. Mensen stonden aan te schuiven, de politie moest erbij komen. Het was ook een sterk episch stuk, met heel het zootje: Lenin, zijn echtgenote, Trotski, Kamenev, Zinoviev, Stalin, Trotsky. Heel Shakespeariaans ook, die Bolt is een uitstekende toneelauteur.”

Hebt u nooit *Les Justes* van Camus geënceneerd?

“Dat is ook een fantastisch stuk, maar ik heb het nooit geënceneerd. Het is er nooit van gekomen om een Camus te doen. Camus is wel boeiend, en zeker *Les Justes*. Maar bij Camus heb je altijd een ethische vraagstelling. Bij Robert Bolt gaat het niet om ethiek, maar om de kleine, sluipende corruptie van de macht, de bureaucratie. Een bijzonder interessant thema.”

Interview: Wouter Hillaert – Ellen De Bin

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Katrien Van Langenhove