

“Het was een parcours van vallen en opstaan met heel weinig geld.”

Arne Sierens

Wat betekenen de jaren tachtig voor u?

De jaren tachtig betekenen voor mij zwarte sneeuw en miserie. Ik ben afgestudeerd in '82 en na de oliecrisis zag het er economisch niet goed uit. Het was een echte crisisperiode en er was veel werkloosheid. Mensen die net afstudeerden van de universiteit konden alleen van die hondenjobs doen. Het leek op een soort uitholling van een hele generatie. Het einde van de tunnel dat ons door Wilfried Martens steeds werd voorgehouden, bleef jarenlang een zwart gat. Ik ben niet in het theater gerold zoals anderen. Ik heb nooit getwijfeld. Van toen ik klein was, wist ik dat ik theater ging maken. Naar analogie met de cineastenauteurs à la François Truffaut, Ingmar Bergman, Rainer Werner Fassbinder, wilde ik theatermaker-auteur worden, iemand die zijn stukken zowel schreef als regisseerde. Tijdens mijn studies had ik heel wat stages gedaan bij NTG en theater Arena. Meteen na mijn studies ben ik beginnen maken. Ik had een welbepaald soort theater voor ogen maar het ontbrak mij totaal aan inzicht hoe ik dat kon realiseren. Vrij snel was ik er al achtergekomen dat wat ik ambieerde grondig verschilde van de conventionele manier van werken in de grote barakken. Ik moest daar niet zijn als ik mijzelf wou ontwikkelen. De grote huizen waren echt gescleroseerd. Dat waren vermolmde huizen, met dikke beton rond en een heel grote poort met een dik slot waar je als jonge artiest zeker niet binnenkwam. Het waren forten. We hebben toen met vrienden ons eigen gezelschap, De Sluipende Armoede, opgericht. De naam dekte echt de situatie, het was voortdurend krabben. De jaren tachtig waren een eindeloos indienen van aanvragen voor subsidies bij de commissie, die vrij arbitrair soms wel geld toekende, maar meestal niet. Voluntarisme en voor niets werken was dus de regel. Het was bibberen van de kou, werken in onverwarmde ruimtes en voortdurend rekenen op de goodwill van bevriende theaters om daar een paar voorstellingen te mogen spelen. Gelukkig waren daar het net opgestarte Nieuwpoorttheater en Vooruit die mij vrij snel faciliteiten hebben verschaft. Ik ben een kind van de avant-garde. Als zoon van een schrijver, was ik in het progressief kunstenaarsmilieu van de stad opgegroeid en altijd in aanraking geweest met kunst die vrij ver af stond van de conformistische en brave burgerkunst waartoe het repertoiretheater van het NTG zeker behoorde. Ik ben opgevoed in de arthouse-cinema's en met voorstellingen van over heel de wereld die opgevoerd werden in de toenmalige Zwarte Zaal in Gent. Ook nadat ik afstudeerde, bleef er dat verschil. Toenmalige theatermakers van de grote huizen gingen in het weekend met de auto naar Peter Stein kijken en al die andere Duitse voorstellingen. Datzelfde weekend zat ik dan op de trein naar Parijs om te gaan kijken naar Peter Brook, Théâtre du Soleil, of Japanse Kabukivoorstellingen. Hun kleurrijke en erg theatrale voorstellingen waren mijn voorbeelden en niet het overdreven conceptuele dramaturgentheater uit Duitsland. Theater was voor mij bovendien uiting geven aan mijn opstandigheid. Ik wou het in mijn werk hebben over de arbeidersbuurt waar ik opgroeide, de Brugse Poort in Gent, de ellendige situatie waar die mensen in leefden. Ik was links maar kon me slechts matig vinden in het toenmalige 'linkse' theater van de Internationale Nieuwe Scène, Mannen van de Dam of Vuile Mong en zijn Vieze Gasten. Let op, ik kende die mensen heel goed. Vuile Mong (Mong Rosseel, nvdr.) was zelfs een vriend van mij en we hebben nog samengewerkt, maar ik vond hun theater toch iets te veel het opgestoken vingertje en uiteindelijk bleven ze voor mij ook te veel hangen in dezelfde clichés. Geëngageerde schrijvers als Walter Vandenbroeck of Hugo Claus vond ik dan weer te naturalistisch, te braaf in hun taal en hun vorm. De paradox die ik wou oplossen, was hoe ik mijn revolte kon paren aan heel theatraal theater, hoe ik het over het leven in de huiskamers kon hebben weg van het realisme van het lijsttoneel dat toen heerste. Het heeft een hele tijd geduurd voor ik een methode heb gevonden. De jaren tachtig waren voor mij een ingespannen zoektocht naar mijn manier van maken. Ik heb heel veel moeten experimenteren. Zowel op de vloer als aan tafel. Het was een

parcours van vallen en opstaan met heel weinig geld. Iedereen waar ik mee werkte, dopte. In die periode was je verplicht elke dag je stempel te halen op een variërend tijdstip en die waren ook nog eens anders voor de mannen en de vrouwen. Tijdens de repetities van *De ruiters/ de zee* repeteerden we met vier wekkers. Eén voor elke speler. Als jouw wekker ging, moest je gaan doppen. Jaren later, toen we een eigen vzw hadden, konden we onszelf 'vrijstelling van stempelcontrole' geven. Dat was een luxe. Stel je voor, daar waren we al gelukkig mee. Het zijn mijn leerjaren geweest en in het licht der eeuwigheid zal het waarschijnlijk nodig geweest zijn dat dat moeizaam moest verlopen, dat dat nodig was om mij 'tough' te maken, maar die voortdurende armoede was er mij te veel aan. Veel van mijn generatiegenoten hadden het een pak makkelijker. Het soort theater dat ik maakte, lag op dat moment erg moeilijk bij de critici en bij de organisatoren.

Hoe zou je die kamertheaters van toen beschrijven? Dat heeft een experimenteel aura van de jaren vijftig, zestig, maar was dat nog aan de gang?

Kamertheaters zoals Arca, Vertikaal en het BKT waren interessant omdat ze allereerst nieuwe stukken brachten. In de jaren tachtig werd Arca geleid door Herman Gillis en Pol Dehert. Ze deden onder andere de eerste stukken van Heiner Müller en experimenteerden op een heel originele manier met oude klassiekers. Maar net als in de grote huizen bleef hun manier van werken erg conventioneel. Je vertrekt van een bestaande tekst en op een beperkt aantal weken maak je een voorstelling. Daarnaast had je ook Vertikaal, dat begin jaren tachtig, in de periode onder Daan Hugaert en later onder Ronnie Commisaris, jonge makers steunde. Ik heb voor beide huizen een productie gemaakt als regisseur omdat ik absoluut wou regisseren, maar over geen van beiden was ik erg tevreden. De toenmalige recensent in Vooruit, Daan Bauwens, schreef naar aanleiding van *Stella* van Johann Wolfgang von Goethe: 'Is het nodig om zoveel talent en mensen te verkwisten aan zo'n oubollige klassieker?' Ik zei: 'Hij heeft volkomen gelijk'. Vanaf dan heb ik besloten alleen maar nog mijn eigen werk te schrijven en te regisseren. Eigenlijk ben ik voornamelijk beginnen schrijven, omdat ik geen stukken vond waar ik iets mee had. Stukken waar ik van hield zoals *Die Soldaten* van Jakob Lenz of *Sladek* van Odon Von Horvath waren dan weer met vijftig man op scène en totaal niet haalbaar.

Mijn eerste stuk heb ik geschreven als 'depannage'. Er was een amateurgezelschap in Gent waarvoor mijn vriend Jan Leroy ging regisseren. Hij had niet veel tijd en vroeg mij om te co-regisseren. Ik vond het een slecht stuk en Jan zei: 'Doe er dan iets mee'. Ik heb het in de vuilbak gesmeten en iets nieuws geschreven. We hadden tien weken repetitie en elke week kwam ik af met een nieuwe scène. Als ik veel inspiratie had, schreef ik zes bladzijden en als ik niet veel inspiratie had twee. Op het einde werd alles gebundeld en lag er een stuk. Jan vond het fantastisch. Hij heeft mij altijd heel erg gesteund. Hij is een beetje mijn mentor geweest. Hij had heel wat ervaring met de methode van personageopbouw, iets wat hij geleerd had in de kringen van Théâtre du Soleil. Jan is overigens ook de mentor geweest van Eric De Volder.

Het was als regisseur – ook van mijn eigen teksten - niet makkelijk mijn weg te vinden. Er werd van mij een soort regisseursschap verwacht waar ik niet aan kon beantwoorden. Ik heb een deel acteurs waarschijnlijk ongelukkig gemaakt, en omgekeerd. Zij waren zeer uitvoerend. Die generatie wou precies horen wat ze wanneer moesten doen. Je moest dirigistisch te werk gaan, op de Duitse manier. De creatieve acteur is pas later ontstaan, in de jaren negentig, zoals De Roovers, tg Stan, toen acteurs het zelf in de hand namen. Een zeer belangrijk keerpunt voor mij was in '84 het maken van de opera *Het Rattenkasteel*. Johan De Smet, een vriend, waarmee ik samen in een punkgroep had gezeten, schreef daarvoor de score. Het was begonnen in een soort vlaag van overmoed, bijna vanuit een weddenschap. We zaten met ons zatte kloten op een terras, en zeiden: 'We gaan een opera maken!' We wilden het doen zoals in de tijd van Wolfgang Amadeus Mozart, wat wil zeggen op vier maanden tijd. Ik had een manifest over

moderne opera opgeduikeld van de Amerikaanse componist, Georges Antheil, waarin hij stelt dat klassieke opera's veel te lang waren, dat in de opera's van de toekomst aria's maximum één minuut mochten duren en je het met een modern instrumentarium moest doen, met bijvoorbeeld vliegtuigmotoren. Dat inspireerde ons. We gingen een opera maken en het liefst met een anti-onderwerp. Het werd een libretto gebaseerd op een strip van Nero: *Het Rattenkasteel*. Ik heb op vier weken tijd de tekst geschreven, in rijm. Onmiddellijk daarna begon Johan De Smet te componeren, terwijl ik begon te casten en te zoeken naar vier zangers, zes acteurs en een orkest van veertien man. Na vier weken, toen Johan nog volop aan het schrijven was, begonnen de repetities al. Ik had toen nog maar een derde van de partituur, en elke dag kwam er nog iets bij. We hebben zes weken gerepeteerd en de avond van de generale was de ouverture klaar, zoals in de tijd van Mozart.

Toen kwam de première in het theater en ik was doodgelukkig. Alles wat ik wou maken (het volkse, het authentieke, het schrijven, het regisseursschap) kwam voor mij in één keer samen. Het was een fantastische voorstelling, die insloeg als een bom. Zo'n brutale opera was nog nooit gemaakt. Er waren onder andere drie slagwerkers met een enorm amalgaam en allerhande tuig waar ze konden op slaan. Er werden slijpschijven gebruikt, Einstürzende Neubauten achterna. We hadden echt heel goede muzikanten en zangers. We kwamen uit in de zomer en die waren dan vrij. Het decor was in Japanse stijl, met een muur en twee catwalks. De mensen braken het kot af. Vanaf het moment dat Nero opkwam en begon te zingen in het Vlaams, ging er een golf door de zaal, van verbazing en ongeloof gemengd met opwinding. 'Wat is dat hier?' We kregen laaiend enthousiaste reacties van het publiek, maar de klassieke recensenten vonden er maar niks aan. Zoiets banaal kon in hun ogen niet. Johan en ik hebben later nog opera's gemaakt zoals *De liefde voor de drie manen* en *Je pleure des bananes*. We wilden verder gaan op dat pad, maar de subsidies bleven uit en bij de bestaande operahuizen was er al helemaal geen plek. Hoewel het als regisseur erg geestig was om te doen, was het voor mij als schrijver niet bevredigend genoeg en heb ik dat laten varen.

Als schrijver was ik volop mijn stijl aan het zoeken. Ik was op een bepaald moment aan een stuk aan het schrijven en mijn zus, die altijd één van mijn mentoren is geweest en alles las, zei: 'Het zweeft teveel, je moet je wortels zoeken.' Ik was bezig met een verhaal over een postbode en ik heb dat toen geënt op de Eerste Wereldoorlog. Toen ben ik echt grondig gaan researchen. Ik ben bij mensen geweest die het zelf hadden meegemaakt en veel brieven en dagboeken gelezen. Dat is dan *De Soldaat-facteur en Rachel* geworden. Door dat stuk te schrijven heb ik mijn stem ontdekt, mijn taal, mijn schrijftuur. Ik had het een heleboel acteurs laten lezen, maar het episch aspect – een man en een vrouw die zitten vertellen - kon hen niet overtuigen, zodat ik het uiteindelijk zelf heb gespeeld samen met Gert Portael. *De Soldaat Facteur en Rachel* was vrij nieuw, ook voor Vlaanderen. Het sloot aan bij Dario Fo, bij de traditie van de theaterverteller, maar had resoluut een avant-gardistische toon en was erg strak doorgecomponeerd. Met de vorm heb ik erg lang geworsteld. De tekst is heel puur en elementair, maar daaronder zitten er heel veel structuren. De indeling is vaag gebaseerd op *Ulysses* van James Joyce. Van hem heb ik de opbouw volgens de lichaamsdelen gepikt, elk deel dat verbonden is met een lichaamsdeel: de hand, de buik, het hoofd ... Ik was ook bijzonder beïnvloed door *Die Soldaten* van Lenz. Dat stuk is gecomponeerd volgens een bepaald tijd- en ruimteprincipe. Het begint op twee plaatsen: A-B-A-B, de scènes hebben een bepaalde lengte, en naarmate het stuk verder gaat, worden de scènes korter en korter, en komen er meer en meer plaatsen bij. Wat Lenz probeerde te bekomen, was door versnelling van tijd en ruimte, een gelijktijdigheid veroorzaken. Op het einde van het stuk speelt het stuk zich af op acht plaatsen en beperken de scènes zich tot één woord. Diezelfde compositie zit ook *De Soldaat-Facteur en Rachel*. De zinnen worden altijd maar korter, op het einde smelten ruimte en tijd als het ware samen. Het decor was van Eric De Volder. Hij had een vlak gemaakt van acht meter acht met allemaal wrakhout. Je kon er dingen uit

oppakken, en je kon er dingen in laten vallen en het verdween. Er zat een maquette van een huis in verborgen, een maquette van een boot, er waren vaag fragmenten van huiskamers in zichtbaar, Een dik pak hout dat volgens de principes van Tadeusz Kantor 'klaar was om vorm aan te nemen' en getuigde van een wereld in stukken.

Vertellen aan een publiek is iets fantastisch. Het vergt een gigantische eerlijkheid en veel durf. Je moet het publiek in de ogen kijken. Niet alle acteurs zijn vertellers. In mijn later werk ben ik blijven werken op dat spanningsveld tussen actioneel theater en episch theater. *Mouchette*, dat ik einde van de jaren tachtig schreef, is daar een erg goed voorbeeld van. In die periode twijfelde ik erg of ik alleen nog maar ging schrijven of toch ging blijven regisseren.

Het theater van de jaren tachtig wordt vaak vereenzelvigd met de term De Vlaamse Golf. Wat was dat, De Vlaamse Golf?

Er is toen een hele generatie opgestaan die omdat alles zo dicht zat, gedeeltelijk uit vrije keuze, gedeeltelijk gedwongen in hangars, kelders, en zolders ging werken. Mensen als Jan Fabre, Anne Teresa De Keersmaeker, Guy Cassiers, Ivo Van Hove, Jan Lauwers zijn toen begonnen. Wat ze brachten was spannend en nieuw. Ze waren erg beïnvloed door het internationale theater dat je toen kon zien in het Kaaitheater en in deSingel. Voorstellingen van The Wooster Group uit New York of die van Pina Bausch maakten heel veel ophef en hebben heel veel invloed gehad in Vlaanderen. Je voelde de trendbreuk. Die was gigantisch. Iedereen ging weg van de klassieke tekst en het repertoire. Alles werd veel meer fysiek. Ze werden, mede door hun sterke visuele kracht en originaliteit, vrij snel opgepikt door de internationale markt, waardoor ze snel over grotere fondsen konden beschikken om te creëren. Daardoor was er een enorme bloei. De term Vlaamse Golf werd eigenlijk vooral gebruikt voor gezelschappen die het schone weer maakten in Nederland en daar heel veel speelden. Mensen als Luk Perceval, Sam Bogaerts, Lucas Vandervorst brachten toen erg afwijkende ensceneringen van klassiekers. Ook het conceptueel theater, van wat ik de Leuvense en Brusselse school noem, theater dat door theaterwetenschappers werd gemaakt en voor mij erg steriel en vervelend was, zat in dat spoor. Ik heb er mij nooit mee vereenzelvigd, met de Vlaamse Golf. Ik wou er buiten staan.

De jaren tachtig waren ook het begin van de kunstcentra, maar de programmatoren daarvan waren een soort 'sluiswachters' die soms erg sectair en arbitrair keuzes maakten over wie wel en niet bij hen mochten spelen. Van de Beursschouwburg en Limelight kreeg ik bijvoorbeeld te horen dat er te veel stront en modder plakte aan mijn theater. Ik viel met mijn theater echt tussen de plooiën in die jaren.

Wat zat er naast die canon van De Vlaamse Golf aan interessante dingen, bijvoorbeeld hier in Gent? Zaken die door de spoorvorming van theoretici opzij zijn gezet?

In de jaren tachtig zijn in Gent de kiemen gezaaid van het theater dat de jaren negentig tot bloei is gekomen, de Gentse School. Het waren de jaren waarin Eric De Volder is begonnen en Alain Platel aan het priegelen was in het Speeltheater van Eva Bal. Het Speeltheater is achteraf bekeken erg belangrijk geweest. Met zijn ateliers en cursussen heeft het heel veel kinderen de weg gewezen naar het theater of naar andere disciplines. Ik denk bijvoorbeeld aan Lies Pauwels, maar even goed aan de broertjes Stephen en David Dewaele van Soulwax. Ook heel veel jonge acteurs van toen, zoals Josse De Pauw, kregen een kans bij hen. Er was heel veel interessant kindertheater in Gent, zoals Oud Huis Stekelbees waar Guy Cassiers nog een tijd de leiding heeft gehad. In het toenmalige kindertheater werd er veel meer geëxperimenteerd met theatervormen dan bij het reguliere theater, en het waren bijna uitsluitend creaties. Er was heel veel kruisbestuiving tussen disciplines en dat is een hele goede voedingsbodem gebleken. Wat later typisch werd genoemd voor de Gentse school was al erg aanwezig in de stukken die Erik De Volder, Alain Platel en ik toen maakten. Dat zijn dingen als werken met het triviale en het volkse, elementen ontlenen aan de populaire cultuur, theater op de brug tussen high en low

culture... Maar ons werk werd pas in de jaren negentig opgepikt. De trilogie die ik met Alain gemaakt heb in de late jaren negentig is de ijsbreker geweest voor dat soort theater. Maar je kon het toen al zien.

Welke functie hadden die kunstencentra toen? De Vooruit, wat heeft dat voor u betekend in de jaren tachtig?

Voor mij waren de Vooruit en Nieuwpoort plekken waar ik in de eerste plaats kon repeteren, spelen en geestesgenoten kon ontmoeten. Daarnaast hebben ze natuurlijk een grote pioniersfunctie vervuld, ze brachten vooral creaties en nieuwe groepen. Maar het was er wel armoe op die plekken. Je moest er de mankementen en gebrek aan middelen bijnemen.

Iedereen werkte er net als bij ons, als vrijwilliger. Het liep ook dikwijls fout. Ik weet nog dat ik première had en dat het lichtorgel uitviel. Geen première, wegens geen lichtorgel.

Nieuwpoorttheater was in het begin een loods, waar je letterlijk alles moesten binnenbrengen: gas, elektriciteit, water. We hebben daar *De Soldaat Facteur en Rachel* gespeeld en een week later is er bij een storm een gedeelte van het dak weggewaaid. Als het te erg regende, verstonden de toeschouwers je niet vanwege het heftige geroffel van de druppels op het dak.

Het cultuurbeleid toen, hoe ging dat? Wie besliste over cultuur?

De Commissies werden bevolkt door de directeurs van de bestaande theaters of door de broers, zussen of neven en nichten van de theaterdirecteurs. Zij gaven in de eerste plaats geld aan zichzelf. Er was nog een potje voor projectsubsidies, maar dat was zeer karig. De boodschap van de commissie naar mij was voortdurend: 'Ga in een groot huis werken'. Aangezien die grote huizen mijn plaats niet waren, sukkelde ik van projectsubsidie naar projectsubsidie. Die projectsubsidies waren eigenlijk verwaarloosbaar, een aalmoes. Toen we voor *Het Rattenkasteel* repeteerden, kregen de mensen soep en brood als betaling. Het was volledig op vrijwillige basis.

Welke structuur was De Sluipende Armoede? Wie zat daar in?

Jan Leroy, mijn zus en ik, hebben in '82 De Sluipende Armoede opgericht bijna direct nadat ik ben afgestudeerd. Marc Van Kerkhoven is daar later bijgekomen, en heeft bij ons twee voorstellingen gemaakt. Ook Geertrui Daem heeft nog een tijd met ons opgetrokken. Maar het was voornamelijk ik die de voorstellingen maakte. Tot ik begin jaren negentig bij de Blauwe Maandag ben gegaan, maakte ik alles onder de paraplu van De Sluipende Armoede.

En had het ook een artistieke basis? Was er een visietekst van wat je wou toevoegen aan het veld?

Vanaf de eerste voorstelling die we maakten, *De Ruiters/de zee* van John Millington Synge, een stuk over een vissersfamilie op de Aran-eilanden, hadden we het beeld voor ogen van een soort modern volkstheater maar dan weg van het al te realistische. Het decor van Bert Vervaeke was geel geverfde plasteen wanden waarin twee helblauwe afhangen symbolen stonden voor de zee. Er was ook speciaal gecomponeerde muziek van Walter Verschueren. Eigenlijk was er in die voorstelling al duidelijk voor welk theater we gingen. Ons hoofd zat vol plannen en we schreven manifesten. Niet zo lang geleden heb ik een planning van toen in mijn handen gehad, over wat we in de toekomst gingen doen, bleek dat ik die dromen later allemaal in één of andere vorm later heb gerealiseerd. We hadden echt de ambitie om op permanente basis met De Sluipende Armoede verder te gaan, maar dat werd ons niet gegund. Autonomie – los van een grote organisatie – is volgens mij primordiaal om als artiest te kunnen functioneren. Kwaliteit krijg je pas als je het hele beheer in eigen handen hebt, zeker als je nieuwe dingen wilt maken, als je een eigen manier van werken wilt ontwikkelen. Je mag dat niet te rap uit handen geven. Grote structuren willen je te veel inpassen in hun verhaal en dat gaat meestal ten koste van je

oorspronkelijkheid.

En wat is uw link met Eric De Volder? Je zat ook mee in zijn Parisiana?

Eric was zo'n beetje een goeroe in Gent. Hij was leraar aan de Academie en was heel erg bezig met performancekunst. Hij had toen ook Parisiana, een performancegezelschap waar onder andere Johan De Hollander, Dirk Pauwels en Josse De Pauw bij speelden. Ik fungeerde occasioneel als invaller als er iemand ziek was of niet kon. Ik heb zo'n beetje alle rollen in Parisiana gespeeld. De voorstellingen waren erg anarchistisch en toerden af en toe in het buitenland. Het was een vrolijke bende en Parisiana heeft onder andere de bodem gelegd voor Radeis, wiens voorstelling *Ik wist niet dat Engeland zo mooi was* ik tot het mooiste reken wat je in die jaren in België kon zien.

En het performance gehalte, heeft dat op één of andere manier invloed gehad op uw werk?

Performance is één van mijn invloeden maar eigenlijk wou ik voortdurend alle invloeden samenbrengen. Ik was op alle fronten tegelijk aan het werken en methodes aan het zoeken voor acteren, improviseren, bewegen, schrijven, regisseren. Alles was voor mij stukjes van een totale puzzel waarin ik alles wou bijeenbrengen. Ik heb heel veel gestudeerd en heel veel gelezen. Mijn lijfboek was onmiskenbaar Tadeusz Kantors *Théâtre de la Mort*. Dat lag bij mij onder mijn hoofdkussen. In dat boek beschreef hij zijn manier van werken en daar heb ik als maker het meest aan gehad. Naast de impact van zijn voorstellingen, waren ook zijn manifesten van hele grote invloed op mijn werk. Hij beschreef echt een methode: de criteria waaraan je materiaal moest beantwoorden, de techniek van het verdunnen, hoe je tekens bij elkaar brengt. Ook vandaag blijft dat een belangrijk boek. Ik denk dat het één van de interessantste boeken is over het maken van theater van na de Tweede Wereldoorlog. Vooral zijn stelling dat theater autonoom moet zijn. Kantor was ook een dadaïst en dat trok mij natuurlijk ook aan. Door hem heb ik ook ontdekt dat er geen tegenspraak is tussen hyper-anekdotiek en hyper-theatraliteit, tussen volks en avant-gardistisch. Maar om zo extreem en radicaal theater over je werkelijkheid te kunnen maken, moet je alles durven loslaten en om dat te kunnen moet je het beheersen, moet je bijna een hyper-formalist zijn en van nul af aan een eigen taal uitvinden. In de jaren '80 was die ambitie al heel erg duidelijk maar in de praktijk waren er voortdurend kortsluitingen. Ik kon het erg moeilijk uitleggen aan mijn acteurs. Zij waren getraind om het te ironiseren, om een afstand in te bouwen, om voortdurend dubbele bodems in hun spel aan te brengen. Dat wou ik helemaal niet, ik wou echtheid, waarheid... Ik heb heel erg moeten zoeken en ontzettend veel ballast moeten buitengooien. Om te komen waar ik wou, moest ik echt alles opnieuw uitvinden en dat heeft lang geduurd.

Welke mensen kwamen kijken naar jullie voorstellingen? Waren het vooral jonge mensen, of kwamen NTG-bezoekers ook naar het Nieuwpoorttheater?

Vrij snel heb ik een klein maar trouw publiek gevonden. Het waren mensen uit het alternatieve milieu maar meer en meer kwamen daar ook mensen bij die nooit naar theater gingen behalve naar dat van mij. Dat is blijven groeien. Door Vooruit en Nieuwpoort had ik een plek in Gent. Daarbuiten was de weerstand erg groot, maar stilaan zijn we, zeker door het enorme succes van *De Soldaat-facteur en Rachel*, allereerst in Nederland en later meer en meer buiten Gent beginnen spelen.

Wat zijn de grootste verwezenlijkingen van de jaren tachtig voor vandaag? Waar zijn we nu nog schatplichtig aan de jaren tachtig?

Omdat alles dicht zat, was de generatie van de jaren tachtig heel erg op zichzelf aangewezen. Ze waren bijna ouderloos. Er waren weinig voorbeelden in de generaties ervoor. Als ze mij vroegen: 'Wat is uw voorbeeld?' Zei ik: 'Marcel Broodthaers of René Magritte', maar zeker

niemand uit het theater. Dat is de boost van de jaren tachtig geweest: we gaan niet wachten, we doen het zelf. Er zat een soort punkmentaliteit achter. Jan Decorte had daar een heel mooie uitdrukking voor: 'Maak theater, desnoods met uw tante in een kiekenkot'. Dat zijn de jaren tachtig geweest. Vind je geen theater? Desnoods in een hangar. Vind je geen acteurs? Desnoods met uw tante. Vind je geen dansers, vraag het aan je vrienden en verhef alles wat ze doen tot dans. Gewoon, doe uw zin. Dat heeft een gigantisch effect gehad op het Vlaams theater. We bouwen er nog steeds op verder. Ook omdat het internationaal zo snel werd opgepikt. Omdat iedereen in nieuwe zelfopgerichte structuren begon te werken was er meteen ook een nieuwe manier van zaakvoeren en organiseren, snel en kort op de bal en heel inventief.

Je had het over beeldende kunst als belangrijk invloed. De jaren tachtig lijkt de periode van het multidisciplinaire, invloed uit andere velden? Komt het ook echt uit die tijd?

Het multidisciplinaire is van alle tijden. Dat is iets dat in de geschiedenis met golven optreedt. Artiesten trekken met artiesten op en gaan samen aan de slag. Omdat die generatie van de jaren tachtig zo op zichzelf was aangewezen, zag je plots beeldhouwers of filmmakers op scène. Door de open structuren, hadden die gezelschappen ook iets collectiefs en er was een enorme doorstroom van artiesten en heel veel cross-over tussen alle disciplines. Theater en dans zijn omdat het multidisciplinaire media zijn zo'n kruispunt waar kunsten en kunstenaars samenkomen.

Zijn er negatieve effecten te bedenken van die aardverschuiving, waar we vandaag wel de gevolgen van zien?

Omdat er ineens een hele generatie zijn eigen structuren begon op te richten die vrij succesvol begonnen te functioneren, en de klassieke huizen zich bleven vastklampen aan hun principes en op hun eiland bleven zitten, kreeg je een extrapolatie die is blijven verder groeien tot op een punt dat je een fenomeen kreeg, dat vrij uniek was in de wereld. De marge werd in Vlaanderen het centrum en de grote huizen werden een soort sterf-huizen waar de gemiddelde leeftijd van de spelers elk jaar met één jaar toenam. Grote huizen die echter wel het leeuwendeel van het geld beleven opeisen en in hun logheid er niet in slaagden bruggen te slaan naar de nieuwe generaties. Je kan stellen dat die breuk na dertig jaar nog steeds voelbaar is. Ook al hebben een aantal mensen van de generatie tachtig intussen de leiding genomen van die grote huizen, blij je toch nog steeds die tweespalt van toen voelen. Latere generaties hebben gezien dat je als artiest best onafhankelijk binnen je eigen structuur werkt. Ondanks de recente golven van de overheid, die in een restauratieve reflex alles weer willen onderbrengen in grotere gehelen, blijft het wantrouwen tegenover al die ambtenarij, regeltjes en bemoeizucht leven. De jaren tachtig hebben artiesten opgeleverd die vanuit hun onafhankelijkheid en vrijheid een enorme artistieke kracht hebben ontwikkeld. Jonge makers zoeken net als hen allereerst naar hun eigen oorspronkelijkheid in een zelfgecreëerde structuur. De recente repertoirediscussie zie ik als een afrekening van de conservatieven met wat er toen gebeurd is.

Hoe kijk je er op terug, op de jaren tachtig? Met heimwee of blij dat het voorbij is?

Ik was heel blij dat ze voorbij waren. Ik heb in die jaren ontdekt waar ik als artiest toe in staat was, maar het was een periode van zwarte sneeuw, vloeken en net iets te veel ongelukkig in het leven staan.

Interview: Wouter Hillaert
Transcriptie: Diane Bal
Eindredactie: Eline Van de Voorde