

**"Als we onszelf avant-garde of experimenteel noemden,
dan was dat omdat het geen andere naam verdroeg."**

Dirk Opstaele

Hoe zou je de jaren tachtig beschrijven voor iemand die er niet bij was?

Het was een tijd van ontdekken, en van besmet worden door de theatermicrobe. In het begin van de jaren tachtig had ik nog nooit theater gezien, nog nooit theater gespeeld en er nog nooit over nagedacht om dat te doen. Pas wanneer ik op een gegeven moment in Brussel terecht kwam, eind 1979 – begin 1980 was dat, dat seizoen begon voor mij eigenlijk de theatergeschiedenis. Ik was toen zeer geboeid door een aantal theatervoorstellingen, die georganiseerd werden door het Mallemuntfestival of in Théâtre 140. Ik zag Radeis spelen, en Lindsay Kemp met *Flowers*, dat was een heel beroemde voorstelling die heel veel mensen enthousiast maakte. Ik ging kijken naar de clown Bolek Polivka, de *Arlecchino* van Giorgio Strehler van het Piccolo Theater in Milaan, en naar de eerste opvoeringen van Anne Teresa De Keersmaeker. Dat waren allemaal fantastische en zeer sterke voorstellingen. Ik denk ook nog aan I Colombaioni, dat waren twee clowns die Europa en de hele wereld afreisden. Hoe ze heetten weet ik niet meer, maar ik dacht: 'Wauw, theater!' Die evenementen die er toen waren, dat waren voorstellingen die werkten, die veel publiek op de been brachten, en die de lach in de zaal konden brengen. Je had Jan Declair, die *De obscene fabels* van Dario Fo opvoerde, Pina Bausch, en de voorstellingen van Peter Brook, *Carmen* bijvoorbeeld. Dat waren onvergetelijke gebeurtenissen waarvoor de mensen speciaal naar Parijs reisden. Ik was toen ook in Parijs, waar ik twee jaar gestudeerd heb aan de Internationale Theaterschool van Jacques Lecoq. Dat was in de tijd dat Jack Lang het budget voor cultuur in Frankrijk verdubbelde in één jaar tijd. Dat heeft een ongelooflijk effect gehad. Er werd toen enorm veel geproduceerd, vooral theater. Het was de tijd van Ariane Mnouchkine, met haar Shakespeare-stukken zoals *La Nuit des Rois*, en van *Les Aviateurs* van Farid Chopel. Dat waren eigenlijk allemaal vormen van bewegingstheater, waarbij het fysieke, de stem, het dansen, het zingen, kortom het buikgevoel heel belangrijk waren. Het spelplezier, het ludieke ervan, dat is wat me heeft aangezet om theater te maken. Dat waren mijn lokvogels, dat was waar ik het voor deed. Ik wilde ook zo'n theater maken. Ik wilde les volgen aan de Lecoq-school, zoals mijn voorbeelden Steven Berkoff, Christophe Marthaler, Luc Bondy, Yasmina Reza en Ariane Mnouchkine hadden gedaan. Dit waren allemaal mensen die niet onder één noemer zijn samen te brengen, maar ze bezaten allen een vorm van theaterlust en theaterplezier, die naar mijn gevoel de jaren tachtig kenmerkte. Ik was wel heel internationaal georiënteerd. Ik was dus niet op de hoogte van wat in Vlaanderen gebeurde. Achteraf bekeken gebeurde daar heel wat, *Mistero Buffo* en de voorstellingen van Jan Decorte bijvoorbeeld, maar het verschil was dat die voorstellingen zich afzetten tegen iets, er heerste meer een negatieve tendens, denk ik. Het was een soort anti-theater, en dat kon mij niet zo boeien. Ik was uit liefde met theater bezig, niet omdat ik mij ergens tegen af wilde zetten, of omdat ik in een traditie zat, of omdat mijn ouders ermee bezig waren of zo. Ik was toen eigenlijk echt een naïeveling. Ik hield van plezant theater, van theater dat met hart en ziel werd gebracht, heel speels en fysiek. Muziek was daarin zeer belangrijk. Ik luisterde vaak naar opera's met Arne Sierens en samen voerden we *Het Rattenkasteel* op op de Gentse Feesten. Ik studeerde en las heel veel, ook al had ik weinig middelen. Ik zat aan het OCMW, was totaal onbemiddeld en ongesubsidieerd, maar ik probeerde wel langs alle kanten theater te maken. In het begin, zeker de eerste vijf jaar, waren dat zeer slechte, half afgewerkte dingen. Het is pas met *Herz und Schmerz*, één van de eerste voorstellingen van Ensemble Leporello die als bij wonder gezien en bejubeld werd door de beroemde recensent Wim Van Gansbeke, dat mijn naam ineens mee op de kaart kwam. Daardoor kreeg ik ook meer middelen. Dat was echt mijn springplank.

Ik wil straks nog even verder ingaan op Leporello, maar eerst wil ik nog even een beeld schetsen van de aanloop naar de jaren tachtig, met name de jaren zeventig. Jan Joris Lamers noemde het een tijd van melancholie en donkerte, er heerste volgens hem nogal een postrevolutionaire, individualistische sfeer, maar u ziet dat anders?

Ik heb in de jaren zeventig niks meegemaakt van theater. Als daar dingen gebeurd zijn die voor sommigen enthousiasmerend of voor anderen frustrerend zijn geweest, dan kan ik daar weinig over zeggen. Ik heb wel de laatste voorstellingen van Radeis gezien in de jaren tachtig, en je kan niet zeggen dat dat spleen was, dat was puur spelplezier, dat was straattheater. Ook de People Show speelde nog in de jaren tachtig, die heb ik ook gezien. Dus neen, voor mij waren dit geen donkere jaren maar een gouden tijd met veel creativiteit. Inderdaad, ik speelde wel eens met de idee, misschien door met de klas naar schoolvoorstellingen te gaan, dat theater iets vervelends en statisch was, dat het een manier was van teksten brengen. Maar de voorstellingen die ik zag en die ik goed vond, waren dat niet. Daar was de tekst een voorwendsel en het theatrale maakte de voorstelling. Dus ik zat niet met dat voordrachtige, Conservatoriumachtige van theater. Ik had juist te maken met mensen die toen ook net begonnen, die één en al enthousiasme waren en groepen stichtten zoals het Wisseltheater. Ikzelf stichtte Pantarei met een Japanse, een Spanjaard, een Vlaming en een Zweedse, en we maakten een voorstelling. We zaten allen aan het OCMW, of aan de dop, de vreemdelingen hadden zelfs helemaal niets. We kregen de zolder van de Ancienne Belgique ter beschikking om te repeteren. Het was allemaal superspannend, supernaïef ook. Het waren geen erg goede voorstellingen, we hebben er maar drie gemaakt en dan zijn we gestopt met Pantarei. Ik heb Conservatorium noch Studio Herman Teirlinck gedaan, wat dus betekende dat ik in de marge zat. Waar de mainstream mee bezig was – zich afzetten tegen de KVS, tegen Franz Marijnen enzovoort – dat hield mij niet wakker. Ik wist daar ook niets van, ik had dat niet gezien en kon me er dus niet over uitspreken. Ik weet dat bijvoorbeeld Jan Decorte daar heel erg mee bezig was. Zijn voorstellingen heb ik wel gezien, maar, hoe zal ik het zeggen? Ik veronderstel dat ze politiek of cultuurpolitiek zeer belangrijk waren, maar ze waren niet gemaakt om de mensen in enthousiasme voor het theatervak te doen ontbranden, en dat vond ik jammer. Het was eerder negatief, denk ik. Er was waarschijnlijk wel een hele grote theatertraditie, met de oude gesubsidieerde huizen, met de acteurs en actrices als functionarissen, ik heb daarvan gehoord, maar ik heb dat nooit meegemaakt. Het was waarschijnlijk goed dat de Augiasstal een keer werd uitgekuist, maar ik denk dat ik liever wat marginaler actief was. Al die voorstellingen die ik nu genoemd heb, gaande van Pina Bausch tot Peter Brook en de People Show, dat waren vormen van universeel en volks theater. Dario Fo bijvoorbeeld ook. Die probeerden niet zo intellectueel geschiedenis te schrijven of zich tegen de geschiedenis af te zetten. Dat waren projecten die stonden voor het moment, voor de schoonheid van het menselijke lijf, voor de stem, het spel, voor de lach. Zo had je ook nog het Théâtre de Complicité dat in Londen gesticht was, met Simon McBurney. Die bestaan nog altijd. En Fiona Gordon en Dominique Abel, die in Brussel hun theater stichtten. Of Luc Bondy en Jos Houben, die begonnen toen ook. Luc De Smet hield toen zijn workshops hier in Brussel. Dat waren onvergetelijke namiddagen of avonden waar je je voor kon inschrijven. Hij speelde ook *Panem et Circences*, ook door Wim Van Gansbeke bejubeld als zijnde een nieuwe vorm van theater. Neen, zeker geen spleen, wel veel hoop, en prachtige voorstellingen, onvergetelijke voorstellingen.

Zou u misschien ook een meer algemeen beeld van de jaren tachtig kunnen schetsen? Ik bedoel dan qua sociaal – politieke, economische context of wat er leefde op het gebied van muziek?

Dat was de periode van Genesis, en van de Marokkaanse groep Nass El Ghiwane, dat weet ik nog. Die beluisterde ik op mijn walkman – dat was toen nog zo'n walkman met cassettes. Politiek gezien was het de tijd van de raketten, het was crisis en de mensen kwamen op straat. Je had ook de aids die opkwam, heel belangrijk want daardoor zijn er heel wat mensen

weggevallen, artiesten voornamelijk want het woekerde natuurlijk extra in de artiestenmiddens. Je had het Iran Gate-schandaal in Amerika, de Palestijnse aanslagen, en aan het einde van de jaren tachtig viel de Berlijnse Muur. Op economisch gebied waren de jaren tachtig tot 2000 gouden jaren. De beurzen deden het goed en we kregen projectsubsidies die ons werk ten goede kwamen. Het theaterlandschap bestond vooral uit kleine splintergroepen, zoals Limelight en het Nieuwpoorttheater. Je had ook Het Trojaanse Paard van Jan Decorte, en de Conservatoria van Brussel en Leuven. Dat was een beetje een andere wereld, die hebben nog altijd een eigen circuit. Ik heb daar nooit gespeeld maar ik heb er wel prachtige voorstellingen gezien. Zoals ik al zei zat ik misschien iets meer in het internationale circuit, net als Moshe Leiser. Met zijn *Sidi-Bel-Abbes* creëerde hij een onvergetelijke voorstelling. Ik zou zeggen: vraag het aan Wannes van de Velde, die bleef zeggen dat het mooiste voorstelling was die hij in zijn leven had gezien. Jammer dat dat niet meer gaat. Moshe Leiser regisseert nu trouwens nog steeds overal ter wereld opera's. Hij is ook één van mijn leraars geweest, ik heb veel met hem gewerkt. Dat was ook in de jaren tachtig, toen ik als assistent-regisseur in de Opéra de Lyon werkte, waar ik vele producties meemaakte en waar ik ook die vorm van stem, tekst, beweging en koorwerk in mij heb opgezogen. Ik maak nog altijd zo'n theater, eigenlijk ben ik in die zin niet veranderd. Misschien komt dat door de zaadjes die toen zijn gevallen.

Misschien is het interessant om, voor we hierop voortgaan, een keer Lecoq als opleiding, school en omgeving te schetsen? Wat waren daar de uitgangspunten? Welke sfeer hing daar?

Het was eigenlijk een school waar je naartoe ging nadat je de theaterschool had afgemaakt. Het was dus een praktijkschool waar je niets anders deed dan spelen. Er werd gewerkt volgens hoofdstukken: William Shakespeare, Thomas Beckett, de Griekse tragedie, de clown, de commedia dell' arte en de comédie humaine, wat dan een moderne vorm van de voorgaande was. De eerste maanden werden gevuld met totaal woordeloos spel, puur op de scène staan en theatrale evenementen creëren met als enige middel het lichaam, zelfs zonder de stem dus. Muziek en dergelijke werden wel gebruikt, maar geen woorden, geen teksten. Lecoq is in die zin een meester. Hoewel zijn school vaak verward wordt met een mimeschool, was het een school die mensen aan het werk zette en zorgde dat ernaar gekeken werd. Er werd iedere week – ik geloof zelfs dat het nog steeds zo is – een opdracht gegeven waarbij je met vijf à zeven mensen iets moest doen dat niet langer mocht duren dan vijf minuten. Dan moest je in die kosmopolitische school mensen gaan aanspreken in een soort wereldtaal. Je leert daar je Frans af, ook al ben je in Parijs. Ik sprak tamelijk goed Frans, maar na mijn opleiding bij Lecoq niet meer. Met Polen en Amerikanen probeerde je dan iets te maken. Achteraf werd er naar elkaars werk gekeken. Omdat er zo veel studenten waren, kon je altijd rekenen op een publiek van minstens dertig man. Ook de improvisaties gebeurden op die manier. Er werd een thema opgegeven, er werd geïmproviseerd – dat duurde nooit lang – en Lecoq klapte in zijn handen op het moment dat hij voelde dat het inzakte. Dan kwam er iemand anders aan de beurt. Je zag dus eigenlijk alleen de beste momenten. Zo heerste er constante stress en plankenkoorts. Je moest continu dingen maken met en ze tonen aan mensen van over de hele wereld, waaronder zelfs een aantal regisseurs die al theater hadden gemaakt. Dat was zeer intimiderend, waardoor er een soort van premièrekoorts heerste, twee jaar aan een stuk. Wat je ook moet weten, is dat er elk jaar zo'n 120-tal inschrijvingen zijn. Na een maand of drie valt daar al 30 man af, na een jaar nog eens een stuk of 70. Na die strenge selectie blijven er dus nog zo'n twintig mensen over in het tweede jaar die de Lecoq-school zullen afmaken. Het was wel een fantastische tijd. Je zat in Parijs, waar je legendarische voorstellingen kon meemaken, en intussen werd het budget voor cultuur opgetrokken. Het was dus één groot theaterfeest, van 's morgens vroeg tot 's avonds laat. Je was er mee bezig, je las, je maakte theater op school en 's avonds ging je naar voorstellingen kijken, het liefst zonder te betalen natuurlijk. Je sprong over metromolentjes want je had geen cent en de school was vrij duur. Je kwam in contact met mensen van over de hele

wereld, en die contacten blijven duren. Nu, 30 jaar later, blijkt dat al die mensen nog steeds bezig zijn met theater. Ze maken voorstellingen en opera's. In België is Marthaler misschien nog het bekendst, naast Yasmina Reza en Steven Berkoff. De eigenheid van de school had te maken met de studentenopstanden in het Parijs van de jaren zestig. Vanaf dan heerste er een mentaliteit die geen hiërarchie meer duldde, die geen leraar voor de klas wilde, geen banken en geen overdracht van kennis op de oude manier. Lecoq wilde op die manier theater maken, vandaar de zelfcursussen en het systeem om opdrachten te geven. We moesten iets maken, ernaar kijken en er collectief over oordelen. We waren zelf het publiek en we moesten vanuit ons hart en onze verbeelding criteria opbouwen. Het was altijd zoeken naar de oerkrachten van het theater, dus naar wat altijd heeft gewerkt en altijd zal werken. Volgens Lecoq is er iets dat moeilijk te omschrijven valt, maar dat in alle culturen altijd weer terugkomt. Daarom moesten we ons afvragen waarom de mensen lachten, en of we dezelfde scène ook in een dorp in Afrika konden spelen, ook als we geen woorden gebruikten. Ook Peter Brook had met die mentaliteit zijn groep gesticht in Parijs. Hij was naar Afrika gegaan en had gewoon geprobeerd om te spelen. Het spelen, het op de planken staan was het uiteindelijke doel, en al de rest (teksten, literatuur, intellectuele concepten) zijn middelen daartoe; theater is geen vehikel van al die andere dingen. Die dingen zijn zeker welkom, en theater mag politiek geëngageerd zijn, maar het moet niet. Wat wij brachten was een vorm van impulsief, speels, muzisch theater; vormen waar het ritme, de elegantie van het vinden van een oplossing op de scène, de spanning tussen de acteurs, het koorwerk, en vooral het 'doen' op de eerste plaats kwamen. Daarnaast was natuurlijk de traditie heel belangrijk. Lecoq deed het overkomen alsof we een hele grote reis maakten doorheen de verschillende theaterstijlen, beginnende bij de Oude Grieken. We moesten uiteraard ook Antonin Artaud lezen, en *The Empty Space* van Peter Brook, en alle andere groten. Een boek dat we toen ook gelezen hebben, was *Mimesis* van Erich Auerbach. Hij zag de mime als het naspelen of sublimeren in je eigen lichaam, of in dat van het koor, van wat de wereld is. De wereld is de planken: 'die Bretter, die die Welt bedeuten', zeggen ze met Schiller in het Duits. Op het gebied van literatuur kregen we zo een grootst gemene deler aangereikt van het interessantste wat er op de wereld was geproduceerd aan theaterliteratuur. Lecoq heeft aan het einde van zijn leven zelf een prachtig boekje geschreven: *Het lichaam als dichter*. Daarin verwoordt hij eigenlijk een miljoen keer beter wat ik hier probeer te zeggen.

Wanneer u dan, in 1986, begon met Ensemble Leporello, hoe ging dat dan precies in zijn werk? Was het een zoveelste poging om zelf iets te beginnen met de mensen die u toen tegenkwam? Was het een soort blauwdruk van welk soort theater u wilde gaan maken?

Dat was het: een zoveelste poging. De wil om iets te maken was onze motor. We wilden niks speciaals zeggen, we hadden waarschijnlijk ook niet zo veel te zeggen: we hadden nog geen vakmanschap. Als we onszelf avant-garde of experimenteel noemden, dan was dat omdat het geen andere naam verdroeg. Het paste nog niet in een bepaalde school. Ik heb Leporello gesticht met een pianist en twee zangeressen, eigenlijk omdat ik toen Moshe Leiser en Patrice Caurier heb leren kennen in Alden Biesen, waar een operazomerschool was. Ik had daar de theaterworkshops gegeven, dus ik was omgeven door mensen die muziek schreven, zongen, dirigeerden en opera maakten. Ik ben daar als niet-zingende acteur in de opera's van Leiser en Caurier beginnen meedraaien. Ik regisseerde bijvoorbeeld het koor of verleende de regisseurs gewoon wat assistentie. Ik had dus wel iets met opera, en met belcanto, met de stem en het koor. En dus was Leporello mijn derde vzw die werd opgericht in de jaren tachtig, en ditmaal bleek het een schot in de roos te zijn. Vooral die eerste voorstelling was een succesproductie, maar het was ook totaal pretentieloos. En bloedmooi was het ook, met een piano, en zangstemmen, en een fijne regie; het was allemaal goed geregeld. Ja, oorstrelend, dat was het.

En hoe kwam die productie dan tot stand? Wat was het vertrekpunt voor die *Herz und Schmerz*?

Het was een collage van een aantal operafragmenten, een solo, duo of trio plus één acteur. We hebben dat materiaal op een ritmische manier in een scenario gegoten, en we hebben een aantal dingen geprobeerd, tot er een soort van opbouw was. We deden dit heel instinctief, er werd geen speciaal verhaal verteld. Het was het verhaal van de stem, en van het op scène staan. Het was abstract, met lyrische gezangen. We handelden ook weer vanuit de idee dat we 'iets wilden maken', 'iets op scène wilden brengen'. Ikzelf stond als harlekijn of piccolo op het podium, later werd die rol overgenomen door Gordon Wilson, die nu nog steeds bij Leporello speelt. Dus het komische element, de slapstick, dat zat er ook bij. Wat later heb ik ook nog wel met een aantal mensen wat performanceachtige stukken gemaakt, want performance bestond toen ook, en net als nu was het in de jaren tachtig heel 'in'. Dat deden we om meer evenementen te creëren, die niet gerepeteerd werden – en dus tamelijk risicovol waren. Dat waren voornamelijk eenmalige gebeurtenissen. Ik zat toen ook bij Puzzel, dat was een groep die we gesticht hadden. Die groep bestond voornamelijk uit beeldende kunstenaars. De theatervoorstellingen of de performances die daaruit voortkwamen, neigden meer naar iets waar ik eigenlijk niet zo van hou. De kunstenaars wilden vooral beelden creëren, mooie foto's, maar naar mijn mening concurreert dat een beetje met het theatrale. Ik ben meer te vinden voor strak geregisseerde, tot op de bodem gerepeteerde en zorgvuldig gemaakte dingen.

Maar u zag dus wel veel performance?

Ik zag heel veel – ik had toen tijd – maar ik zag niet zo veel performance. Ik ging wel zo veel mogelijk kijken naar theater en opera. Ik was toen ook heel erg jaloers op heel veel mensen. Ik vond hun voorstellingen geweldig, en mijn voorstellingen nul.

Ik heb de indruk dat er bij het ontstaan van Leporello niet echt een soort principeverklaring was, klopt dat? Ik weet niet of jullie zelf het subsidiedossier schreven?

Bij *Herz und Schmerz* is er geen dossier geschreven, dat hebben we zonder subsidies gemaakt. Voor de tweede voorstelling van Leporello, *Divabrasiva*, hebben we wel projectsubsidies gekregen. Over hoe dat dossier eruit zag, zou ik even moeten nadenken. *Divabrasiva* was eigenlijk ook een collage van operafragmenten. Het vertrekpunt was het moment in de coulissen voor je de scène opgaat: het opwarmen, het klaarzetten, het aankleden, de stem opwarmen, de mogelijke situaties die ontstaan tussen mensen die moeten gaan optreden. De voorstelling eindigt eigenlijk op het moment dat het doek opengaat. *Cadenza* was de volgende productie. Dat was dans, dus zonder woorden. Het was eigenlijk meer bewegingstheater. We hadden een cellist, twee personages, en een abstracte vorm in lichtsnoeren op de scène. Er was geen narratief, de bedoeling was het publiek steeds opnieuw te verrassen afhankelijk van de situatie. Het was eigenlijk meer een vingeroefening. Maar door het feit dat we niet vast hingen aan verhalen en teksten, waren we dus ook niet gebonden aan het verbale en konden we optreden van Boedapest tot Belfast. Met *Cadenza* hebben we drie jaar lang overal gestaan. Dan hebben we *Monstrueux* gemaakt. Dat was iets vergelijkbaars. De tekst was van Friedrich Hölderlin, in het Duits. We zeiden bij aanvang tegen de mensen: 'Probeer het niet te begrijpen, het gaat daarover, maar dat hebben we slechts gebruikt als voorwendsel om op de scène te staan.' Voilà, zo maakten wij onze voorstellingen. Die manier van werken komt voort uit de drang om te spelen, uit de bekommernis om het publiek. We vroegen ons af hoe we de aandacht van het publiek konden vasthouden, en als de voorstelling daarvoor iets anders moest doen dan een klassiek narratief brengen, dan was dat zo. De tekst van Hölderlin is mooi op zich, om te lezen, maar wij brachten die op scène, en dat versta je niet. En de mensen die het wilden verstaan, die moesten maar niet komen kijken. Fernand Schirren is op dat gebied een belangrijk voorbeeld geweest voor mij. Dus naast Lecoq en Leiser mag je Schirren tot mijn goeroes rekenen. Hij was de rechterhand van Maurice Béjart en dus nauw verbonden aan het Ballet van de XX^{ste} eeuw. Het was een geniale man, een pianist, uitvoerder van de fuga's van Bach. Ik denk dat hij ook heel belangrijk is geweest voor Anne Teresa De Keersmaeker en Thierry De Mey. Hij gaf

workshops, ook aan Leporello. Wij stonden daar allemaal met stokjes en dan deden we een ritmische oefening. Hij heeft ook nog een boek geschreven: *Le rythme primordiale et souverain*. Daar heeft hij zijn hele leven aan geschreven, met Chinese inkt. Het is uitgegeven door de Munt, dankzij Anne Teresa. Wat hij ons vooral bijbracht was de liefde voor visceraal theater: animistisch, volks, gestileerd, met veel aandacht voor lichaamsbeheersing. Als ik erover nadenk, is dat het soort theater waar ik steeds weer bij uitkom. Jammer genoeg werd dat eind jaren tachtig niet meer zo gehonoreerd. Wij werden gelukkig nog wel gesubsidieerd, we konden veel spelen en er was een publiek voor, maar in de pers of in de literatuur werd er over dit soort theater nog weinig gesproken. Het kan misschien een beetje een vertekend beeld zijn dat ik er van heb, of misschien is het een bepaalde vorm van jaloezie, maar dat viscerale was er volgens mij eind jaren tachtig wel een beetje uit.

Wat was er dan volgens u wel in de mode toen?

Anne Teresa De Keersmaecker was toen heel populair, vooral met haar dansvoorstellingen met *Rosas danst Rosas* – dat was natuurlijk wel visceraal en fysiek -, maar ze voerde ook theater op, zoals haar *Medea*. In die combinatie van dans en theater kon ik me heel erg vinden. Ook namen zoals Jan Decorte en Jan Fabre doken toen veel op. Hun manier van werken was helemaal anders. Dat was veraf, koud, antitheatraal. Het bezat geen theatrale kracht maar een politieke; hun werk provoceerde, het zette zich ergens tegen af, maar het wist de toeschouwer niet in te nemen. Dat was nu juist waar ik wel naar zocht: een manier om het publiek voor mij in te nemen, om hen in de zaal te houden in plaats van het eruit te jagen. Er heerste toen een soort pretentie van de 'poète maudit': als de mensen er te veel van houden, ben je een hoer. Nu ja, het kan dan wel zijn dat ik meer voor het prostituerende theater was dan voor de heersende mode, en misschien werd dat afgeschilderd als behaagziekte, maar ik kan wel zeggen dat de kritieken en recensies die ik de afgelopen 30 jaar ontvangen heb altijd goed waren. Waarschijnlijk was dat omdat het zo pretentieloos was wat wij deden. We brachten een voorstelling met eenvoudige middelen, zonder grote decors en veel poeha. We maakten aanspraak op de creativiteit en verbeelding van iedere kijker, niet alleen op die van de theatrale kaste. Die mensen kwamen toch niet kijken. Ik denk bijvoorbeeld niet dat Jan Decorte ooit iets van Leporello gezien heeft, terwijl dat omgekeerd wel het geval is.

Wat was dan het circuit waarbinnen jullie opereerden?

Het Steenfestival, de Gentse Feesten, het Nieuwpoorttheater, de Vooruit, het CC van Brugge, het CC van Leuven, eigenlijk vonden we ons publiek in alle culturele centra, en natuurlijk ook internationaal. Met bijvoorbeeld voorstellingen die opgebouwd waren met muziek en dans konden we makkelijk naar Frankrijk vertrekken. We vonden een zeer goede subsidievorm in Fevecc, het systeem bestaat geloof ik nog steeds. Er wordt een soort ad hoc subsidie uitgereikt aan dingen die al bestaan en dus niet meer gemaakt moeten worden. Ik vind het persoonlijk zeer belangrijk dat beide vormen van subsidie bestaan. Fevecc werkte als volgt: een theater kocht een voorstelling en Fevecc betaalde er een deel van terug. Op die manier werden wij goedkoper en dus ook aantrekkelijker voor de theaters en vooral ook voor de kleinere centra. Zo konden onze voorstellingen ook iets langer blijven leven dan de gebruikelijke 'seizoenstijdperkjes'. Dankzij Fevecc hebben we veel gespeeld. We brachten ook straattheater met Akwarel. Dat was totaal niet gesubsidieerd. We stonden gewoon met maskers en een accordeon op straat, superromantisch. Daar hebben we heel de zomer van 1983 met acht mensen mee gespeeld, en van geleefd. Daarna heb ik ook nog verteltheater gemaakt. Die voorstelling heette *La Caravane Passe*. Dan hadden we een groot boek bij met veel tekeningen. Dat was jammer genoeg niet zo succesvol dus dat hebben we niet veel gespeeld. Daarna was er *Herz und Schmerz*, *Divabrasiva*, *Cadenza*, en *Schoorstelia*, dat was een productie van Klapstuc in 1989, *Oog van de dag*, een coproductie met het Off-Holland Festival, en dan heb ik nog een mise-en-scène gedaan van Molière: *De schelmenstreken van Scapin*. Dat was mijn

eerste Molière en het was tegelijk een afstudeerproject van de studenten van de Amsterdamse Toneelschool. Dat waren mijn wapenfeiten van de jaren tachtig, niet veel dus. Het was eigenlijk allemaal nog maar het begin, de grote producties en tournees die kwamen er pas in de jaren negentig.

Kan je het Ensemble Leporello van toen vergelijken met het beeld dat we er nu van hebben? Zijn er, naast het feit dat het in de jaren tachtig kleinere producties waren, nog andere verschillen? Ik bedoel dan op artistiek of inhoudelijk vlak, of hoe bepaalde disciplines op elkaar inwerkten, of qua sfeer binnen het gezelschap?

Er zijn eigenlijk weinig verschillen. We maken nog altijd voorstellingen zonder decor. Het concept ontstaat altijd ad hoc of zelfs pas achteraf, en het is nog steeds slechts een voorwendsel om te spelen. De laatste jaren geeft dat wel veel problemen met het auteursrecht omdat we ons zo moeilijk kunnen houden aan een tekst. Ook de disciplines, het vocale, het ritmische, die zitten er nog altijd in. Ik denk zelfs iets beter dan toen, omdat we ze nu beter onder de knie hebben. Toentertijd werkte ik met acteurs die pas waren afgestudeerd, nu met mensen die al twintig jaar, of in het geval van Nand Buyl 70 jaar, op de planken staan. We zijn dus wel iets professioneler geworden, als je het zo zou willen noemen. Twintig jaar geleden stonden die mensen voor het eerst op de scène, met alle gebrek aan présence van dien. Présence krijg je pas met de jaren, en dat is volgens mij het enige verschil met onze opvoeringen van vroeger. Als ik mijn dagboeken herlees, dan herken ik dezelfde verontrusting, de plankenkoorts, maar ook hetzelfde enthousiasme als vandaag. Het is precies hetzelfde. Misschien zit ik dus wel vast in iets waar ik niet meer uit geraak. Of misschien kan je het zien als iets goeds, als een bepaalde vorm van karakter of authenticiteit in stijl, waar ik trouw aan blijf. Ik twijfel vaak tussen die twee. Soms denk ik dat ik eens iets nieuws moet proberen. Maar altijd komen via een omweg diezelfde parameters weer terug.

Het is misschien een rare vraag voor een gezelschap dat zo vormelijk werkt, maar kan je spreken van bepaalde rode draden in de thematiek? Waren er bepaalde inhoudelijke thema's die, al dan niet bewust, regelmatig terugkwamen?

Het is moeilijk om daar een lijn in te trekken. We werkten met alle soorten teksten die uit elk mogelijk tijdperk konden komen, van de Oude Grieken tot Molière ...

Wat waren dan de criteria om bijvoorbeeld voor een gedicht van Hölderlin te kiezen en niet voor iets anders?

Eigenlijk gebruikte ik waar mijn oog op viel en wat er op me afkwam. Ik bedoel, ik zag dingen, ik kwam ze tegen, of zij kwamen mij tegen, ik weet het niet. Ik dacht er bijvoorbeeld aan om met Luc Brewaeys een *Antigone* te maken, en ik wilde ook iets doen met Karl Orff – van de *Carmina Burana*, iedereen kent dat, zeer meeslepende muziek – en dan ben ik naar Wenen gegaan om de *Antigone* van Orff te zien. Dat is niet gelukt, maar ik heb er wel een cassette van gevonden in de Albertina Bibliotheek. De Duitse vertaling van Hölderlin hebben we dan als uitgangspunt gebruikt om *Monstrueux* te maken. Ja, hoe dat gaat, dat is puur toeval. De laatste tien, twaalf jaar is dat moeilijker. Omdat we nu structurele subsidies krijgen, moeten we ook dingen doen die vooraf bepaald zijn. Soms valt de inspiratie niet uit de lucht maar moeten we haar zoeken of oproepen. Dat is verschrikkelijk, ik heb daar ongelooflijk veel moeite mee, en alle keuzes lijken fout. In de jaren tachtig kwamen de dingen op ons af. We hadden geen middelen maar we *wilden* iets doen. Nu hebben we de middelen, en *moeten* we iets doen. Dat is misschien wel het grootste verschil met toen.

Ik denk dat we stilaan kunnen afronden. Wil je hier zelf nog iets aan toevoegen?

Ik denk dat ik wel kort en bondig gezegd heb waar ik mee bezig was in de jaren tachtig en met wie ik toen omging. Het waren de jaren waarin ik alles opzoo. Ik leerde Anton Tsjechov

kennen, Shakespeare, Beckett, alle grote namen. Ik ging veel naar het theater, en naar de opera. Het waren absoluut geen magere jaren. Wat deed jij in de jaren tachtig?

Interviewer: Wouter Hillaert

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Vanessa Vermeulen