

"Straffe kost!"

Eric Antonis

Hoe heeft u de jaren tachtig beleefd?

Ik vond het best een aardige tijd. Het pioniersgevoel dat heerste in de jaren zeventig was wel een beetje verdwenen, maar de zin naar avontuur was er nog steeds. In de kunstensector gaf dat ons een goed gevoel. We hadden toen een goed mechanisme: het Belgisch-Nederlands Cultureel Akkoord. Als je een beetje geluk had, kon je hierdoor voorstellingen spelen in Nederland en België aan de helft van de prijs. Ik ben voorzitter geweest van dat Cultureel Akkoord, en ik vond dat het functioneerde. Vanaf 1972 konden we heel wat opvoeren in De Warande. Daar hoorde theater Kursaal toen nog bij. Dat was heel bijzonder, onderaan was er een zwembad en op de bovenverdieping een theater. Al voor mijn tijd volgde men daar het Nederlandstalige repertoiretooneel. Dat had te maken met de inzet van het Davidsfonds dat een mooie mat had uitgespreid. Het was aan ons om die mat uit te breiden en er tegelijk een beetje tegenwicht voor te bieden. Het eerder klassieke repertoiretooneel had al een plaats, en het was aan ons om die cyclus aan te vullen en te voorzien van middelen zodat we sterker konden staan. Tot aan de opening van de schouwburg in De Warande, in 1977, speelden we alles in het Kursaal, dat was een zaal voor 1200 toeschouwers, of in de hal van De Warande, tussen zwarte doeken en sporttribunes. Ik herinner me nog goed hoe Franz Marijnen daar binnen kwam met Camera Obscura en zei: 'Waar is dat theater hier?' Ik zei: 'Franz, kom, we gaan een kopje koffie drinken, en als we terug zijn staat dat theater hier.' Dat was ook zo. We trokken gewoon de tribunes uit en we waren klaar om te spelen. Het was dus onze taak om met De Warande het bestaande programma van de toneelcyclus van het Davidsfonds aan te vullen, hoe verdienstelijk die op zich ook al was. Stilletjes aan bouwden we een publiek op. De mensen kregen goesting om naar ons te komen kijken. We probeerden hen warm te maken voor het avontuurlijke dat ons kenmerkte, en dat lukte ook. De mensen kwamen naar onze producties kijken met een bepaalde ingesteldheid. Ze geloofden ons en wat we brachten, ze hoefden niet alles te verstaan. Daardoor bevonden wij ons in een heel comfortabele positie. Als er toch eens een voorstelling niet zo goed liep dan had ik de luxe om mensen op te bellen en te zeggen dat ze moesten komen. Dan kwamen die ook echt allemaal, en 's avonds waren ze blij dat we hen opgebeld hadden.

Welke mechaniek speelde er juist toen De Warande opgericht werd in de jaren zeventig? Vroeg het stadsbestuur erom, of waren het een aantal jonge mensen die de drang naar vernieuwing voelden?

Eigenlijk is het opmerkelijk, maar er was een universiteitsstudentenclub, De Mastentop, die boosaardige boekjes publiceerde over de opening van De Warande. We kwamen dus in een tamelijk negatief daglicht, en daar waren we ons ook goed van bewust. En er was ook die holle slogan: 'Democratisering van de cultuur.' Frans Van Mechelen [toenmalig minister van Nederlandse Cultuur, red.] was daar het boegbeeld van, maar de uitspraak werd gecoverd door de jonge schepen van cultuur uit die tijd, Richard Proost, een ACW'er die zijn hart en ziel in het gebouw had gestopt en wilde dat het ook leefde. Het was een uitdaging op zich om die Warande op te starten. In de beginperiode probeerden we de aandacht te trekken door vooral te doen wat mensen niet meteen in een CC zouden verwachten. Ik heb er eerst een grote tentoonstelling willen maken over slangen en reptielen van over de hele wereld, samen met het Franse 'Centre de recherche et de documentation en herpetologie de Lisieux'. Dat was gewoon een cowboybende. Die kwamen daar aangereden met grote bakken vol reptielen. De mensen vonden dat wel heel raar, maar dat was een deel van onze strategie: laat ons dingen doen waarvan de mensen niet meteen vinden dat het in een cultuurtempel past. Eén van die slangen, een pofadder, heeft op een avond een bewaker gebeten. De volgende dag stonden we in de krant, met grote reportages en zo, de controversie werkte dan wel. De bedoeling was eigenlijk om ofwel heel populaire dingen te doen, ofwel kansen te geven aan jongens uit het amateurtheater en aan koortjes en zo. Alles

wat daar tussenin zat, interesseerde me niet zo. Daar hoefden we onze centen niet in te steken.

En over welk segment tussenin heeft u het dan?

Ik had in die tijd bijvoorbeeld een hevige discussie met Yvonne Lex. Zij representeerde een beetje het bourgeoisie theater waar wij ons toch wat tegen wilden afzetten. Ik herinner me nog goed dat ik toen net voorzitter-oprichter van het Vlaams Theater Instituut was. Ik werd samen met Yvonne Lex uitgenodigd voor een discussieprogramma op de lokale radio. Plotseling werd ze heel agressief in de studio. Ze zei: 'Ja, avant-garde, dat is een prei en een selder in uw gat steken, en dat is het dan.' Ik heb dat toen opgenomen en de dag daarna, toen ik in de AB zat met heel wat persmensen, heb ik gezegd: 'Ik moet jullie toch eens laten horen wat een hele grote dame van het theater – zij was toen al directrice van de KNS – vertelde.' Ik heb dat bandje afgespeeld. Ze heeft me dat vreselijk kwalijk genomen, maar ik vond dat terecht. Ik vind dat als je zoiets hardop zegt, dat je het dan ergens anders ook maar hardop moet durven zeggen.

En wat zei ze van het feit dat u in de beginjaren iets anders wilde doen dan wat verwacht werd in een Cultuurcentrum?

Dat is eigenlijk een interessant gegeven. We zijn ongeveer rond dezelfde tijd begonnen met vijf Cultuurcentra in Vlaanderen: Hasselt, Turnhout, Waregem, Dilbeek en Strombeek. We zaten allemaal zowat op dezelfde lijn. Het CC van Neerpelt bestond al een tijdje langer maar dat was eigenlijk een Provinciaal Instituut. Tussen die verschillende CC's heerste er wel wat competitie. Ik herinner me vooral dat Piet Jaspaert in Hasselt voornamelijk volkse dingen wilde doen om ervoor te zorgen dat de inwoners van Hasselt zich daar thuis zouden voelen. Wij stonden daar een beetje haaks op. Men vond ons al wel eens wat elitair, maar dat mocht ook wel. De media klonken toch veelal positief over onze ietwat andere koers. Het breekmoment was misschien wel de dag dat Jean-Pierre Voos, die de leiding had over de internationale theatergroep Kiss as an actor, mij na afloop van de voorstelling *De Oresteia* – daarvan speelden ze het eerste deel in het Grieks, het tweede in het Latijn en het derde deel in het Engels, en dat voor die tijd! – zei dat hij met zijn compagnie in Turnhout wilde blijven. Dat was een groep die geen centen had, dus het was een geweldige onderneming om zo'n groep in huis te hebben. De acteurs waren Zweden, Fransen, Engelsen... ze kwamen van over de hele wereld. Ze brachten erg Grotowskiaans, fysiek theater. Die mannen woonden allemaal in Turnhout en omdat ze geen geld hadden, ruilden ze toegangstickets voor hun eten bij de plaatselijke bakker en slager. Die winkeliers kwamen dan kijken naar de voorstelling en ze vonden het nog geweldig ook! We hebben toen ook de jeugdtheatergroep Theater 42 opgericht met de aspiratie om met kinderen, jongeren en volwassenen theater te maken. Dat was ook een moeilijk verhaal in de beginperiode. Gie Laenen was de eerste man die met die groep werkte, al wisten wij wel dat hij in de problemen zat, hij stond toen al onder curatele. Wij vonden dat hij een uitzonderlijke aantrekkingskracht had op kinderen. Het eerste jaar voerde hij stukken op, waar wij soms onze twijfels bij hadden, maar ze waren allemaal zeer kwalitatief, laat ons daar eerlijk over zijn. Daarna is Matthijs Rümke van Kiss as an actor – die is nu directeur is van Het Zuidelijk Toneel Eindhoven – naar De Warande gekomen. Met hem is de definitieve vormgeving van Theater 42 ontstaan. Ik zie ze nog langs me lopen, in de gang naast mijn kantoortje: Chris Nietvelt, Koen De Bouw, Bart Slegers en Waas Gramser, als zo'n 'huppen'. Zij kregen in De Warande de tijd om hun producties te maken met goede coaching. Zo werden ze grote acteurs. Achteraf denk ik vaak dat het, wanneer je iets opstart, toch moeilijk in te schatten is wat zoiets voor de mensen zal betekenen. Sommige mensen hadden veel kritiek op De Warande, maar het was toch wel straffe kost, vond ik.

Hoe was de sfeer van het cultuurbeleid waar de CC's in moesten functioneren? Waren er bepaalde standpunten die Van Mechelen verdedigde?

Het theoretische uitgangspunt bestond erin de afstand te verkleinen tussen het artistieke exploit en de toeschouwer; een democratisering van de cultuur dus. Het was de bedoeling

om kunstencentra te bouwen in de kleinere steden en zo te zorgen dat er dicht bij huis hetzelfde gebeurde als in 'de grote stad'. Voor een stuk gebeurt dit nog steeds, kijk maar naar alle soorten festivals die georganiseerd worden. Maar wat Van Mechelen waarschijnlijk niet zo onderkend had, was dat de mensen op zoek waren naar ruimte om actief dingen te doen. De mensen die op zoek waren naar die ruimtes, waren meestal verbonden aan politiek of ideologisch alternatieve organisaties die niet mee aan de tafel van de macht zaten. Ik herinner me nog goed dat ik op een bepaald moment een telefoontje kreeg van de burgemeester die zei: 'Sjonge, wat is dat bij jullie?! Ik zie daar geen KAV [Kristelijke Arbeiders Vereniging, red.], ik zie geen KWB [Kristelijke Werknemers Beweging, red.], maar ik zie wel Amada [Alle Macht Aan De Arbeiders, red.], en allerlei andere soorten toestanden die daar zitten te vergaderen bij jullie!' Dan kwam eigenlijk de tweede grote discussie. De grote machtsstructuren hadden hun infrastructuur, die hadden hun (katholieke) volkshuizen. Die protesteerden natuurlijk sterk omdat ze vreesden dat ze zouden leegstromen door de komst van De Warande. Die bezworen hun organisaties om daar te blijven vergaderen. Dat was natuurlijk een heel raar spanningsveld. Ik kan daar nog een anekdote over vertellen. De mannen van de BOB, met hun grijze jassen, die kende ik in die tijd goed, die bleven dan in de cafetaria van De Warande zitten totdat de vergadering afgelopen was. Dan stormden ze naar beneden om de papieren die waren blijven liggen te pakken te krijgen. Ik moest altijd tegen de bewakers zeggen: 'Jongens, deuren dicht als het afgelopen is!' Zo hard ging dat in die tijd. Ook de avond van de voorstelling van Franz Marijnen kwamen ze aankloppen: 'Meneer, we willen twee plaatsjes hebben, want we moeten vanavond een verslag opmaken.' En dan zaten ze daar, met hun notitieboekje, te kijken naar al die exploten, en dan waren ze weg. Maar echte problemen hadden we niet. Het was eigenlijk alleen maar met de tentoonstellingen dat je echt ongelooflijk veel hommeles kon krijgen, want dat bleef staan.

Gold dat dan ook voor de artistieke vernieuwing, dat er eigenlijk geen plaats was in de reguliere structuren? Werd er dan automatisch uitgeweken naar die kleinere CC's, of had dat toch veelal de maken met welke programmator daar zat?

Ik denk dat dat ook veel te maken had met het bijzondere contact dat de Vlaamse CC's hadden met Nederland, onder andere met Ramses Shaffy en het Mickery Theater. We hadden ook veel contact met Franz Marijnen. De uitweg naar het buitenland ging eigenlijk, als ik eerlijk ben, eerst via Nederland. Zo gigantisch veel tijd om te prospecteren hadden we niet. We waren met te weinig mensen en we hadden te weinig programmatiegeld. Het Mechels Miniatuur Theater van Manu en René Verreth heeft ons daar goed in geholpen. Dat was ontzettend populair en zat altijd afgeladen vol. Met een deel van hun opbrengst konden we de marge betalen, al was dat voor Manu en René soms een bittere pil om te slikken. Daar stond dan wel tegenover dat wij beloofden om in te springen als zij het ooit moeilijk hadden. Dat was de realiteit. Het Brussels Kamer Toneel, het MMT, en eigenlijk alle kleine Vlaamse reizende gezelschappen in ons programma deden het goed, daar kwam veel volk op af. En dan, midden in de zomer van 1984, hebben we wellicht de moeilijkste tijd van ons leven meegemaakt. Toen bleek plotsklaps dat er asbest vrijkwam in de schouwburg. Ik had toen een akkoord met Franz Marijnen om *Jules Verne* te maken. Dat was een gigantische onderneming, er kwam een heel symfonisch orkest bij te pas, en toen zei de burgemeester dat alles dicht moest. Ik had toen net zestien trucks laten uitladen in de schouwburg, die moest ik 's nachts weer helemaal inladen. Gelukkig bood Janssens Farmaceutica een fabriek aan die we konden gebruiken. Ik heb Franz toen opgebeld en hem gevraagd om eens te komen kijken. Op twee dagen tijd hebben we die hele fabriek, 20.000 m², omgebouwd tot een theater met draaiende tribunes, tunnels, aquariums en zijden doeken. De voorstelling, met Peter Tuinman in de hoofdrol, werd alsnog geweldig, al hebben de voorbereidingen ons een paar jaar van ons leven gekost. Weet je wat ook zo mooi was? Ik kon geen filharmonie leveren, maar Groningen wel. Ik was met Franz gaan kijken naar Vermaak na Arbeid, een harmonie. Het klonk echt niet goed, maar Franz wou ze per se hebben. Ik dacht bij mijzelf: 'Mijn God, ik moet die mensen twintig dagen, avond na avond, laten spelen voor het bruiloftsfeest van Jules Verne, hoe ga ik dat doen?' Wel, elke dag

stonden er meer en meer, die vonden dat geweldig om te doen. Het was een feest. Ik had op den duur honderd vrijwilligers rondlopen, die poetsten zelfs de toiletten. Als je mij vraagt naar het moment waarop ik het meest van al optimistisch was, dan was het toen wel. Wat je toen allemaal als collectief kon bereiken in het theater, dat was absoluut fantastisch!

Veranderde de rol van de CC's op het moment dat de grote kunstencentra ontstonden? Ik kan mij voorstellen dat er toen sprake was van een soort belangenconflict?

Als je het mij vraagt, deden de kunstencentra zowat hetzelfde als de CC's, maar dan met meer middelen en meer exclusiviteit. Die exclusiviteit werd ook gecultiveerd in die periode. Ik deed ook geen rotzooi, ik bracht alleen een programma waar ik zelf achter kon staan. Je moet eerlijk zijn, in De Warande kon van alles, ook slapstick en zulke toestanden, maar wij vonden het niet zo erg dat we geen sterke profilering hadden. Wij konden niet zeggen dat dit huis ergens bepaald voor stond, maar dat vonden we eigenlijk nogal plezant. Ik weet nog goed dat we boven een grote Hollandse komedie hadden staan, het Theater van de Lach, en beneden in de kelder speelde *Amsterdamned*, met het gros van de punkers uit Turnhout als publiek. Die twee konden eigenlijk naast elkaar staan – je moest wel een aparte entree maken, anders ging dat niet. Maar met de komst van de kunstencentra vonden we toch dat net dat wat onze job in die CC's zo pittig maakte, afgeroomd werd. Het was zoeken naar een manier om daar een antwoord op te geven. Dat was niet gemakkelijk, maar langzaam groeide het overleg. Frie Leysen werd toen directeur van deSingel. Ik zie haar nog binnenkomen als jonge meid. Ze vroeg om eens te komen kijken naar haar theater, want ze dacht dat ze dat verkeerd aan het verbouwen waren en wij hadden daar meer ervaring in. Dat klopte inderdaad: die fouten in de verbouwing hebben we dan gelukkig nog kunnen tegenhouden. DeSingel was aanvankelijk bedoeld als repetitieruimte voor de studenten van de Antwerpse Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, maar ik vind dat Frie er een fantastisch kunstencentrum van gemaakt heeft. Zij bracht daar opvoeringen waarvan we ontzettend blij waren dat ze naar Antwerpen kwamen. Wat ik dus wil zeggen, is dat de komst van de kunstencentra voor ons en de andere CC's een periode van herdenken aankondigde. 'Als je vertrouwd terrein wegvalt, welk terrein is dan het volgende?', dat was de vraag die we ons moesten stellen. Daarna hebben we toch weer volop op het productieve ingezet. We hebben de theatergroep Het Gevolg op poten gezet, en Stap. Dat waren uiteindelijk wel bijzondere dingen, waar we veel tijd en energie in hebben gestoken. Maar de mooiste voorstellingen die ik in mijn leven heb gemaakt, vind ik mijn samenwerkingen met Jo Dekmine van Théâtre 140 in Brussel. We hebben toen onder andere een voorstelling gemaakt met Kayuku, tot grote verbazing van mensen die absoluut geen kader hadden om dat in te plaatsen. Ik weet nog goed dat Pol Arias in de zaal zat. Die zei achteraf: 'Nou, ik weet het niet meer, eigenlijk.' Dat Théâtre 140 had een heel bijzondere dimensie, vond ik. De jonge gasten van Theater 42 zwierven daar ook rond, ze woonden daar eigenlijk. Ze mochten er 's nachts repeteren en 's morgens vroeg gingen ze naar buiten, zodat het normale leven kon doorgaan. Ze kregen carte blanche: alles mochten ze proberen, als ze er maar geen andere mensen mee hinderden.

Het VTC-overleg, heeft u daar ooit ingezet?

Ik heb dat gesticht.

Kunt u eens vertellen wat dat precies was?

Guido Minne werkte indertijd op het bureau van het Kaaitheater. Hij had daar de zakelijke leiding, voor zover dat mogelijk was, en hij zocht naar een alternatief voor zichzelf. Toen kwam de vraag van een aantal centra in Vlaanderen om te proberen belangwekkende internationale voorstellingen in het programma op te nemen en te laten rondtoeren, dat maakte het goedkoper. Zo hebben we een aantal producties naar België kunnen halen, ik denk maar aan de London Theatre Company. Maar wat bleek? Het was een fatale vergissing want eigenlijk wilde iedereen gewoon zijn zin doen. Dus werden die tournees kleiner en kleiner, zelfs al waren het goede voorstellingen. Het was jammer om te zeggen, maar die

gemeenschappelijke aanpak verkleurde het landschap, en toen is men daarmee gestopt. Als gevolg daarvan is het Vlaams Theater Instituut opgericht. Het was toen nog geen echt steunpunt. Het was gewoon een plek waar mensen bij elkaar kwamen.

Dan stel ik me de vraag of die toenemende industrialisering – de komst van de kunstencentra, de cultuurcentra, het Vlaams Theater Circuit dat tournees organiseert – een positief effect kan gehad hebben? Want het lijkt alsof er plots veel meer interne concurrentie is, niet zozeer op het gebied van de waarde van het werk, maar eerder op het gebied van profilering. Of trek ik hiermee heel extreme conclusies?

Neen. Ik moet zeggen dat je, hoe je het ook bekijkt, door de komst van die centra en het VTC een toenemende drang naar profilering merkte. 't Stuc wilde anders zijn dan de Vooruit, en anders dan het Kaaithater... Dat was toch wel heel bijzonder. Het is ook een inspiratiebron geweest voor een aantal van die kunstencentra.

Ik had soms wel mijn twijfels bij die mateloze profileringsdrang. Dat anders willen zijn dan de anderen had toch wel zijn voor- en nadelen, vond ik. In de tijd ervoor hadden we niet zo veel compagnies die reisden. Het NTG en de KVS toerden bijna nooit, de KNS nooit. Daartegenover had je compagnies die ervan leefden zoals het Raamtheater of het MMT. En dankzij die CC's konden die ongelooflijk veel op reis. Dan had je een soort circuit, en op zich was daar niets op tegen. Iemand die mooie voorstellingen maakte, kon voor een breed publiek spelen. Zelfs met de komst van de kunstencentra bleef deze sector gereserveerd voor de CC's, omdat hij buiten het gezichtsveld van de kunstencentra viel. Ik denk dat het precies de tegenstellingen waren die het voor de CC's interessant maakten. Als je maar één gezichtsveld kan ontplooiën zonder tegenpolen te kunnen aanduiden, dan krijg je toch een verarming. Volgens mij hebben we een hele tijd goed kunnen standhouden, tot er plots een raar fenomeen opdook: Jan Decorte. We hadden zo rustig onze avonturen met toneel opgebouwd, en toen was Jan daar opeens met Het Trojaanse Paard. Hij bracht heel dramaturgisch theater, hele lange voorstellingen, zoals *Torquato Tasso*. Dat waren voorstellingen waarbij het publiek soms wegliep. We begonnen met ons trouwe publiek en we eindigden met dertig man of zo. Ik durf eerlijk te zeggen dat dat voor ons een ongelooflijk moeilijk moment is geweest. Een groot deel van ons publiek heeft toen afgehaakt. Dat was wel een bittere pil, al wil ik geen verwijten maken aan de voorstellingen van Jan, maar het was een soort theater waar het publiek in de CC's niet aan toe was op dat moment.

En hoe linkt u dat dan aan die nadelen van de profileringsdrang waar u over sprak?

Het grootste nadeel vond ik dat de CC's het cliché meekregen dat het toch maar allemaal eenvoudig en niet avontuurlijk genoeg was en dat je, als je er echt bij wilde horen, naar de grote kunstencentra moest. Dat was een imago waar sommige CC's het helemaal niet zo moeilijk mee hadden, maar ik wel. Ik wilde niet verarmen tot een 'soort' publiek, het verbaasde me al dat het publiek werd opgedeeld in soorten. En natuurlijk had ik heimwee naar het eind van de jaren zeventig, toen je bij wijze van spreken voor onze grote programma's van Antwerpen naar Turnhout reed. Die tijd was voorbij toen deSingel openging. Daar had ik het op dat moment lastig mee. Ik moest opnieuw een plek zoeken in het kunstenlandschap, want hoe verhoud je je als CC tot een nieuw terrein waar plots een actuele kunstvorm als exclusiviteit wordt aangeboden? Het was zeker geen eenvoudige tijd. Ik ben er zelfs even een jaar uitgestapt, in 1979. Ik moest gewoon eens een jaar op afstand staan. Daarna ben ik teruggegaan.

En die internationale programmering, waar pikte u die op? Was een telefoontje naar Jo Dekmine of Ritsaert ten Cate genoeg, of ging u zelf prospecteren ondanks de weinige middelen?

De eerste jaren, dat is een interessant verhaal, hadden we een afspraak met Bob van Aalderen van het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel en Pierre Vlerick van Proka. Pierre was de man die prospecteerde, hij was ook de enige die daar tijd voor had. De topstukken hield hij natuurlijk voor zichzelf, maar voor de rest werkten we samen. In de tweede periode had ik veel contact met Jo Dekmine. Daarna met Ritsaert ten Cate van Mickery. Met hem

was het een soort blind date. Hij bood me zes of zeven voorstellingen aan per seizoen waarvan hij niet op voorhand kon zeggen hoe ze zouden zijn en of er veel of weinig mensen aan deelnamen. Dat vond ik niet zo erg omdat ik hem mateloos vertrouwde. Hij had een goede neus voor actueel theater. Dan kregen we op een bepaald moment *Keo en Keo* [?], waar veertig acteurs in stonden, dat vind ik nog steeds een magische voorstelling. Of Teatro di Roma, dat waren twee mannen die in een zak zaten en eruit kwamen. Maar zelf hadden we de centen noch de tijd om naar het buitenland te kijken. We hielden toen tentoonstellingen waar we veel tijd in stopten.

Hoe was de verhouding tussen Vlaanderen en Nederland in de jaren tachtig? En was er veel verschil met hoe het nu is? Ik heb de indruk dat er toen meer uitgewisseld werd.

Hoe je het ook draait of keert, de theaterstructuren in Nederland waren absoluut beter dan die in Vlaanderen. We keken allemaal op naar Nederland. Daar hadden ze grote acteurs en gezelschappen en ze speelden echt veel. Ik ben eens terug gaan kijken naar wat ze toen speelden, en dat was voornamelijk veel repertoire. Ik heb weinig titels teruggevonden uit de jaren zeventig en tachtig die mij lieten veronderstellen dat ze op het gebied van regie of dramaturgie conceptueel waren geweest. Maar ze speelden veel. Het mooiste verhaal van het repertoiretooneel in Nederland begon toen Franz Marijnen een eerste reeks voorstellingen maakte met het RO-Theater: *Wasteland*, *De Knecht van Twee Meesters*, allemaal fantastische voorstellingen. Als Franz kwam met het RO-Theater dan zat het afgeladen vol. Het was heel leuk om te zien hoe dat werkte bij het publiek. Het was dan ook heel goed theater, met goede acteurs. En toen kwam bij ons de kentering met Sam Bogaerts met Het Gezelschap van de Witte Kraai, en Ivo Van Hove met Akt-Vertikaal, en een beetje later Luk Perceval met zijn *Don Quichote* en *Othello*. Ik herinner me nog altijd het telefoontje van Ivo Van Hove, toen nog een jonge snaak, ik geloof zelfs dat hij nog niet afgestudeerd was. Hij maakte toen prachtige voorstellingen met Jan Versweyveld in het Felixpakhuis, *Geruchten* en *Ziektekiemen*. Die titels hebben al direct een ongelooflijke power, toch? Ivo was een fenomeen, al werd hij misschien niet altijd als zodanig erkend. Sam Bogaerts' *Who's afraid of Virginia Woolf?*, dat was ook een fantastische voorstelling. Ik schrok er niet van toen Toneelgroep Amsterdam vroeg of Sam samen met Gerardjan Rijnders artistiek leider wilde zijn.

En Ivo Van Hove belde naar u?

Ja, hij wilde eens praten en kijken of we samen iets konden doen. Ik had ongelooflijk veel bewondering voor die nieuwe generatie. Dat waren zulke uiteenlopende, vinnige mannen. Het was een soort tegenbeweging. En dat luidde toch een beetje de terugtocht in van het Nederlandse theater. Gerardjan Rijnders had Globe heel goed geleid en er fantastische voorstellingen mee gemaakt, zeker in de periode toen hij met The Wooster Group samenwerkte. Toen hij vertrok uit Eindhoven, liet hij een leeg nest achter. Toen hebben ze daar een regisseur aangesteld, Ronald Klamer, die opnieuw klassiek theater wilde brengen. Toen ging het helemaal fout, dat herinner ik me nog, en toen wilden ze in Nederland opeens Vlamingen hebben. Dat was het begin van 'De Vlaamse Golf' en de namen die ik net genoemd heb waren toen actueel. Ik was zo blij voor Luk en Ivo dat er ruimte voor hen gemaakt werd om grote voorstellingen te maken. En ze waren eraan toe, Ivo misschien nog iets meer dan Luk; het was hun tijd. En dan zie je dat kantelmoment waarop het Vlaamse theater bovendrijft en het Nederlandse het opeens moeilijk krijgt om nog publiek te vinden.

U heeft ze misschien net genoemd maar wie waren dan uw favorieten binnen die school? Of wat waren voor u betekenisvolle momenten?

Dat is misschien een ander verhaal, maar ik denk dat er een heel cruciaal moment is weggelegd voor The Wooster Group, en voor Jan Joris Lamers. Jan Joris heeft de jongere groepen beïnvloed, en The Wooster Group heeft in Nederland, onder andere ook via Gerardjan Rijnders, heel wat op poten kunnen zetten. Bij ons ook trouwens. Weet je, er is één voorstelling die ik nooit zal vergeten, dat was op een doordeweekse avond in juni 1980.

Ik had net mijn technici op vakantie gestuurd, ze waren doodvermoeid, toen ik plots een telefoontje kreeg van Spalding Gray. Hij wilde een heel persoonlijke voorstelling spelen: *A Personal History of the American Theater*. Ik heb toen samen met Matthijs Rümke de belichting gedaan. Gray zat aan een tafeltje en praatte op een ontroerende, bijna kwetsende manier over zichzelf. Op dat moment was ik echt absoluut voor 200% kapot van het theater. Dat zijn zo van die kleine, misschien wel onbelangrijke dingen die op mij toch een grote indruk maakten.

Ik vind het wel interessant dat je die kleine dingen ook noemt. Wij kennen vandaag eigenlijk enkel nog de canon die overblijft uit de jaren tachtig. Kent u nog makers van toen die verdwenen zijn tussen de plooiën van de geschiedenis?

Eigenlijk moet ik zeggen, al klinkt dat misschien wel heel optimistisch, dat er weinig of geen toppers uit mijn omgeving helemaal verdwenen zijn. Jan Roets maakte toen *Zuilenveld* in Piramide op de Punt [?], dat was zo'n voorstelling die plotsklaps heel de wereld rond ging. Ik heb Jan altijd een heel sterke persoonlijkheid gevonden en ik had verwacht dat hij op dat elan zou voortgaan. Jan Fabre heb ik toen ook heel eventjes gekend. Met Chris Dercon hadden we een festival georganiseerd, en we hadden wat performances lopen met Ringwork – toen was performance heel erg 'in'. Je had toen ook het kinder- en jeugdtheater dat heel populair werd. Eigenlijk kwam de reactie van het Vlaamse kinder- en jeugdtheater vrij laat. De eerste jaren was er, kwalitatief gezien dan, heel weinig, niks eigenlijk. Maar toen kwamen er uit Nederland een aantal jonge groepen: Maccus, Carrousel, het Nederlands Jeugd Theater en Mevrouw Smit. Die brachten allemaal subliem kindertheater, terwijl het hier in België nog allemaal over elfjes en koningen ging. Plots zagen we dat geëmancipeerde kinder- en jeugdtheater, dat was echt een nieuw gegeven. Het werd opeens heel makkelijk om scholen te overtuigen om ook eens met hun leerlingen naar een voorstelling te komen kijken. Ze wisten, net als wij, dat zo'n voorstelling veel meer was dan gewoon een sprookje. Maar dan zag je hoe lang het duurde voor er uit Vlaamse hoek een reactie kwam. Eva Bal was de eerste, met het Speeltheater, en een beetje later kwam Alice Toen met het Brialmont Theater. Dan volgden er geleidelijk aan nog een paar Vlaamse groepen, maar die bleven toch klein in aantal. In verhouding tot Nederland heeft het toch lang geduurd vooraleer in Vlaanderen de productieve draad werd opgepikt om een beetje als counterpartner te gaan fungeren.

En welke gezelschappen waren dan uiteindelijk die counterpartners?

Naast het Speeltheater en het Brialmont Theater had je Taptoe en Het Gevolg. Die waren allemaal heel goed, maar de kwaliteit van de Nederlandse gezelschappen als Maccus en Wederzijds die haalden we hier niet. Dat was toch nog van een ander kaliber. Blauw Vier is pas later gekomen. Eigenlijk zat er behoorlijk veel verandering in de tijdslijn die liep van 1972 tot de jaren tachtig. In België hadden we eerst een dalende curve, die doorstoken werd door de kwaliteitsvolle stijgende curve van Nederland. Die werd daarna traag achtervolgd door de Vlaamse.

Heeft u daar een verklaring voor?

Ik denk het wel. Volgens mij was het een gevolg van het klassieke patroon dat iemand die als acteur, regisseur of dramaturg kon aansluiten bij het volwassenentheater, dat ook deed. Dat ging natuurlijk ten koste van het kinder- en jeugdtheater dat in essentie altijd tweede keuze was. Ik denk dat het kinder- en jeugdtheater toen nog worstelde met een identiteitscrisis en een imago probleem.

Telkens je nieuwe vormen ziet ontstaan in het theater – nieuwe voorstellingen, nieuwe makers – zie je daarin toch steeds een weerspiegeling van de tijd waarin ze ontstaan. Het is logisch dat er in een bepaalde periode een bepaald soort theater gemaakt wordt dat daarbij aansluit. Denkt u dat de theatermakers uit de jaren tachtig een ander soort theater hadden gemaakt als ze in een ander decennium actief waren geweest?

Dat is geen gemakkelijke vraag.

Het is een beetje een verdoken vraag. Ik wil eigenlijk polsen naar het tijdsbeeld van de jaren tachtig en ik vraag me af of dat opgepikt werd door mensen die artistiek bezig waren. Of heeft u eerder het gevoel dat die vernieuwingen in een isolement ontstonden en dat iedereen met zichzelf en met eigen werk bezig was?

Ik denk wel dat je niet meer mag spreken van een collectief gebeuren in de jaren tachtig. Elke ontstaansgeschiedenis is verschillend. Als ik bijvoorbeeld de ontstaansgeschiedenis van Luk Perceval bekijk, dan zie ik de aversie van het grote theater. Ivo Van Hove komt dan weer vanuit het onderwijs. Ik zou hetzelfde kunnen zeggen over Sam Bogaerts. Ik geloof niet echt dat er in de jaren tachtig een soort collectief mechanisme aan het werk was dat een nieuwe beweging in het theater in gang zette. Er was eerder sprake van individuele, autonome ondernemingen. Er was een algemene drive om nieuwe en andere dingen te doen, maar iedereen vulde die op zijn eigen manier in. Er was niet echt veel samenhang; er waren ook geen echte platforms waar mensen bij elkaar konden komen. Theater was een tamelijk individualistisch gebeuren, een ratrace was het: ik haal het, of ik haal het niet. Rond het politieke theater van weleer heerste er unanimitieit. Die hadden een collectief politiek engagement. Ik had de indruk dat dat in de jaren tachtig zowat verdwenen was.

Wat ik persoonlijk een vreemde evolutie vind, is het feit dat er opeens zoveel aandacht werd besteed aan de amateur als kunstenaar. Je kreeg een soort ontprofessionalisering in het theater, ik denk bijvoorbeeld aan Jan Fabre die met niet-opgeleide acteurs werkte, en Wim Vandekeybus die opeens choreograaf werd zonder dat hij er ooit de opleiding voor had gekregen. Amateur zijn was opeens een codewoord voor vernieuwend en goed zijn in die tijd heb ik de indruk. Of zie ik dat verkeerd?

Voor een deel van de artiesten in die tijd ging dat wel op, denk ik, zeker voor de namen die je noemt. Dat was het moment waarop de disciplines samenvloeiden: waar begint het theater, waar eindigt de dans, waar eindigt de performance? Ik heb de indruk dat dat in die tijd heel erg 'en vogue' was in de kunstensector. Dat plotsklaps veranderen van de disciplines en van de manier waarop dingen gemaakt werden, dat hebben de CC's wel veel later opgepikt dan de kunstencentra. De CC's bleven langer hangen, al was het toch ook wel vernieuwend wat Radeis en Terracotta daar brachten. Ik vind dat de collectiviteit in het theater haar hoogtepunt bereikte met *Mistero Buffo*, en daarna werd die collectiviteit afgebouwd naar het individuele, dat is toch wel de grootste evolutie die ik merkte.

Maar paste dat dan ook niet in de individuele of individualistische sfeer die die tijd kenmerkte?

Ja, dat zal het wel geweest zijn. Maar aan de andere kant investeerden wij in onze Kempense stad ook veel in sociaal contact. Elke avond stond ik voor de deur van het theater om de mensen te ontvangen. Dat was zo'n beetje mijn 'point d' honneur'. Ik deed dat ook heel graag. Het was een rabiaat instrument tegen de individualisering: wij waren toch een collectief in dat gebouw. Dat moest ook wel, want toen de schouwburg dicht moest na dat asbestverhaal, wist ik dat ik tegen mijn mensen moest zeggen dat ze twee jaar zonder werk zouden zitten. Mijn technici werden dan timmermannen bij de stad of zo. Maar uit dat collectieve gevecht dat we toen voerden, ontstond een soort familieband. Dat klinkt misschien allemaal romantisch, maar het is wel echt wat ik nu vertel.

Hoe verliep jullie relatie met de lokale overheden?

Niet zo slecht, moet ik zeggen. Ik heb wel één hele moeilijke periode meegemaakt. Het Werkteater Amsterdam maakte bij ons een voorstelling over homoseksualiteit, *Je moet er mee leven*, met Joop Admiraal. Toen was opeens het hek van de dam. Ik had toen ook een tentoonstelling lopen: *Homo's op de foto's*. Toen moest ik opeens verschijnen voor de Gemeenteraad. Ik zal dat nooit vergeten. Ik werd gedagvaard op een vergadering van het ACW. Daar zaten allemaal rode koppen aan een grote tafel. Dan kwam er een pastoor binnen, met een boek onder zijn arm. Hij las een Bijbeltekst voor en praatte op een ongelooflijk ongenueanceerde manier over homoseksualiteit. Die vergadering klapte

uiteindelijk dicht, het was afgelopen. Ik vond het toch grensverleggend dat we door zo'n polemieken heen raakten, we konden weer een stapje verder. Iedere keer een stapje verder, daar deden we het voor. Zo werd onze ruimte vergroot en konden we meer doen. Het ergste wat je kan overkomen is gecensureerd worden. Ik heb ooit eens een tentoonstelling van Liliane Vertessen gehouden in de foyer van de schouwburg, met veel erotisch geladen toestanden. Toen kwam opeens de burgemeester langs om ons te vertellen dat alles weg moest. Toen hebben we gewoon de hele tentoonstelling in het midden van de nacht integraal verhuisd naar een andere plek. We gaven nooit op en bleven altijd doordoen. Jan Cools noemde mij ooit 'een wolf in schaapskleren', waarmee hij eigenlijk wilde zeggen dat je niet mag toegeven aan censuur, want dan gaat er veel verloren.

Bleef die censuur dan wel meespelen in de meer landelijke steden?

Ja, toch wel. Het is wel waar dat er in de jaren tachtig al veel meer kon dan in de jaren zeventig, maar het is ook steeds zo dat het terrein van gevoeligheid verschuift. Er is een periode dat bloot eigenlijk niet meer zo interessant is, maar dat het aanpassen van religieuze figuren opeens veel meer moeilijkheden met zich meebrengt dat voorheen. De censuur loopt altijd een beetje gelijk met de maatschappelijke discussies van die tijd.

Vandaag zitten we middenin het grote repertoiredebat. Waren er toen ook zulke debatten?

Er werd toen één debat veel gevoerd. Men vond toen namelijk dat het theater een gebrek aan humor had. Er werd geen lol gemaakt in het theater, vandaar dat de KVS thuisbleef met zijn revues. De gezelschappen die wel reisden, brachten ernstige stukken, geen vermaak. Toen zagen de mensen van het Echt Antwaarps Theater het gat in de markt. Maar een voorstelling die het publiek traanbakkend aan het lachen wil krijgen, dat vind ik gewoon heel moeilijk theater. Vanaf het moment dat je staalkaart vol is, dan is het goed. Dat klinkt wat simplistisch, maar zo is het wel. Dat was niet alleen in Vlaanderen zo, maar ook in Nederland. En in Nederland was het nog dodelijker, want daar kreeg je het grote Theater van de Lach. Er werd plots heel veel geproduceerd, maar dat was eigenlijk allemaal amusements-theater. *Boeing Boeing* en opvoeringen van Gaston en Leo, zulke toestanden, komaan zeg! De rest van het theaterlandschap, waaronder wij, waren dan toch een beetje jaloers dat daar zo veel volk naartoe ging.

En dan werd in 1989 ook nog eens VTM opgericht.

Ja, oorzaak en gevolg zijn moeilijk uit elkaar te houden, maar dat zit wel mee in die lijn, denk ik.

Had u dan ook het gevoel dat het reguliere theater een beetje de richting op ging van die nieuwe populaire vormen? Ik bedoel dat theater meer gezien wilde worden als een belevenis, met circus en zang en zo. Sam Bogaerts bijvoorbeeld vertelde dat hij wat tegen de ernst wilde ingaan en dat hij iets grappigs wilde doen, al kon hij niet meteen goed uitleggen wat precies.

Dat was het probleem denk ik. Sam voelde dat zeker zo aan, en hij was iemand met veel humor. Maar de fout die hij maakte was dat hij niet inzag dat wat hij als humor zag, niet meteen was wat het publiek ervan verwachtte. Hij bracht zeker geen slapstick. Zijn humor bleef altijd slim, cynisch en ironisch, en dat was slechts weggelegd voor een relatief klein publiek.

Als we het dan toch over het publiek hebben, had u de indruk dat dat mee veranderde met de evoluties in het theater?

Weet je, het werd anoniemer en meer opgedeeld, dat was wel jammer. Met anoniemer bedoel ik dat we van theater vroeger een collectiever beeld hadden, en dat werd nu toch wel wat individueler. Er waren mensen die dat schuwden, die zich toch beter voelden in hun vertrouwde omgeving. De tijd van de abonnees was voorbij, je moest het meer hebben van snelle en persoonlijke keuzes. Het publiek ging ook af op de recensies die verschenen. Wim

Van Gansbeke was wereldkampioen in mensen naar een voorstelling krijgen. In de jaren tachtig had je dan die profileringsdrang. Iedereen ging op zoek naar een publiek waar hij voeling mee had.

Zit een CC vandaag, vergeleken bij De Warande die jij kende, nog steeds op dezelfde lijn? Of is er intussen veel veranderd?

Rechtuit gezegd – het klinkt slecht uit mijn mond maar het is wat alle medewerkers vinden – denk ik dat het theater in de CC's serieus aan interesse ingeboet heeft. In Nederland is die evolutie onwaarschijnlijk pijnlijk. Daar is de interesse volledig weg. Ik heb daar ooit eens een voorstelling gespeeld met Ivo Van Hove en de Blauwe Maandag Compagnie: *Nachtwake*, van Lars Norèn. Daar kwam niet zo veel volk op af, dus werden we simpelweg de deur gewezen. In Vlaanderen deden we meer ons best, denk ik. We wilden ervoor knokken. Op enkele uitzonderingen na was dat in Nederland niet het geval. Nu heb ik het gevoel dat wat in Nederland helemaal weg is, bij ons tanend is. Dat wordt nu een groot probleem voor het theater. Er wordt weinig ruimte gecreëerd om te spelen. Veel van wat nu gecreëerd wordt, speelt niet of nauwelijks. Ik moet nu De Tijd vaak gaan zien in hun repetitieruimtes! Ook lange reeksen van voorstellingen hebben we bijna niet meer, en ik denk dat we daar serieus over moeten nadenken. We moeten een manier vinden om dit te counteren.

Een laatste vraag: ziet u in het discours of in de evolutie van het theaterlandschap nog een nawerking van de jaren tachtig? Ik heb het gevoel dat we nog steeds een beetje in die periode zitten en dat er nog steeds zowat hetzelfde aangeboden wordt.

Weet je, in het theater wordt vaak een discours hernomen. Theater maakt altijd een golfbeweging. Als er een nieuwe golf opduikt, is het interessant, maar soms duikt er een oude golf op die geen antwoord biedt op de vorige. Daardoor belandt je in een onvruchtbare recessie, omdat je jezelf herhaalt. Eigenlijk vind ik de discussie rond theater in termen van 'stromingen' redelijk oninventief en clichématig. Vooral omdat de mensen binnen de theatersector, de makers zelf, nooit of zelden deelnemen aan dat discours, terwijl zij toch de enigen zijn die er iets over zouden kunnen zeggen. Dat is misschien wel een groot verschil met de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig: toen deden ze dat wel! Nu laat het discours zich meer verleiden tot wat zich rondom de kunstenaar bevindt in plaats van zich op hem te richten. Het theater heeft natuurlijk zere plekken die men dan probeert te helen in de discussie, al lukt dat niet altijd. Op dit moment is de zere plek van het theater volgens mij de drang naar internationaliteit. Men wil absoluut in de Eerste Liga spelen. Dat had de theaterwereld niet zien aankomen. Het past eigenlijk ook niet. Dat je met dansvoorstellingen of muziek de wereld rond vliegt, dat is normaal. Maar met theater is het veel moeilijker om een toekomst te zien in hoge uitkoopsommen uit het buitenland. Daardoor is er een nieuwe competitie bijgekomen voor veel groepen, en daarmee ook een soort angst. Ik vind het goed als iemand op een beleidsvergadering af en toe zegt dat hij eigenlijk niet internationaal wil gaan, maar het toch doet omdat dat anders slecht zou staan. Ik denk dat we die psychose van 'we moeten op reis' moeten wegnemen.

Interviewer: Wouter Hillaert

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Vanessa Vermeulen