

## "De mot zat in de mythe"

Freddy Decreus

### **Hoe zou je vandaag de jaren tachtig beschrijven voor de mensen die er niet bij waren?**

Een moeilijke vraag omdat ik pas beginnen kijken ben naar theater midden jaren tachtig, daarvoor las of analyseerde ik vooral toneelstukken. Ik was er alleen maar met mijn hoofd bij, en dan kom je plots in zo'n theaterhuis als NTG en word je erin gegooid. Je had de breuk van de jaren zestig - mei '68 gooit alles door elkaar, dan heb je het politiek theater van de jaren zeventig, en wat krijg je dan in de jaren tachtig? Voor mij was het zoals Botho Strauss schreef: je bent teleurgesteld door wat de revolutie of de omwenteling niet gegeven heeft, en dan moet je de trage weg vinden, die het omzeilt. Dus een ontmanteling van zekerheden, die niet konden dooreen geschud worden op een radicale manier in de jaren zeventig. Politiek theater is uiteindelijk een mislukking gebleken omdat men ervan uitging dat je maar een kopie op scène hoeft te zetten, een kopie van de werkelijkheid, met een baas op scène, en dan zal je wel iets bereiken. Dat bleek dus niet te kunnen. De macht en de onmacht van het theater, ik vind het zo mooi om het allemaal post factum te ervaren. Luk Perceval zei altijd: ik weet het wel, maar het verhindert mij toch niet om te schreeuwen op de scène. Het is de verantwoordelijkheid van iedere theatermaker. Je moet geroepen hebben, al is het maar in de woestijn.

In de jaren tachtig heerst het dominoprincipe: de heilige huisjes beginnen te vallen, Polen valt, de Sovjetunie valt. Je ziet dat geleidelijk aan binnensijpelen in de theatertaal en in het totaal ondermijnen van alles wat tot dan toe vol respect was. De tekst, de traditie, het humanisme, de zekerheid wat en hoe je moet spelen,... Je ziet het aftakelen. Daarom is het voor mij een avontuurlijke periode geweest, zonder eigenlijk te beseffen dat ik dat meemaakte, dat ik daar deel van was. Je ziet dat de tekst geen structurerend principe meer is, maar wat komt er dan in de plaats? Al die grote helden en koningen van weleer. Ik ben classicus, al die grote tragische figuren doemen dan toch weer op. De King Lear en Maria Magdalenas staan wel op scène, maar totaal doorprikt, doorschoten. Eigenlijk is het de afrekening met de Westerse geschiedenis. Op dat moment moet er nog een nieuw soort geschiedenis bedacht worden, maar eigenlijk heb je vanaf de jaren zestig de Fransen die zeer belangrijk zijn. Roland Barthes begint totaal anders te schrijven over toneel en mythologie, Jacques Lacan haalt de mensvisie onderuit, Michel Foucault zegt dat de mens eigenlijk niet bestaat, Levi Strauss zegt dat er alleen maar structuren bestaan, geen mens. De politiek en de economie zitten vanaf de jaren zestig, zeventig allemaal in hetzelfde straatje: niets is nog wat we feitelijk dachten. Hoe moet je daar als kunstenaar mee omgaan? Eigenlijk is het een fantastisch decennium voor een kunstenaar, zij het retroactief. Nu weten we natuurlijk wat er dan beter had gekund. Maar je ziet dat er, buiten het centrum, buiten de centrale theaterhuizen, een enorme vrijheid ontstaat, dat er heel veel beeldende kunstenaars zijn die plots op een totaal andere manier beginnen na te denken over theater. Een enorme vrijheid in wat er op scène komt. Het sprekend spelen, het spelend spreken. Plots zie je dat het totaal anders kan en dus tast je de grenzen af. Iedere vorm van repertoiretheater zit ook gewrongen met het dilemma hoe nog publiek in je zaal te krijgen. Ook NTG en alle stadstheaters over heel Europa zitten in datzelfde straatje. Je moet eigenlijk voldoende ontmantelen en tonen dat je mee bent met die piste, die de-naturaliserende piste, die de-psychologiserende piste. Je moet theater brengen dat boeit én aansluiting vindt bij de doorsnee kijker, die toch komt kijken naar avontuur. Maar hoe doe je dat zonder het kind met het badwater weg te spoelen? Dat is de fascinatie van de jaren tachtig, het is een enorme zoektocht. Je kan het 'Vlaamse Golf' noemen, Wim Van Gansbeke noemde het Iconoclastisch theater, Tom Blokdijk Hilarisch Theater. Men is op zoek naar het benoemen van wat bezig is. Men vindt er geen woorden of stijl voor, en eigenlijk is er ook niets. Het is allemaal aan het worden. Uiteindelijk is het ook de grote erfenis van Gilles Deleuze, de grote filosoof die op de barricaden stond in de jaren zestig. Hij pleitte voor een totaal ander soort verlangen, voor gevoelens, voor intensiteit op scène, voor het worden en het afschaffen van

het zijn. En eigenlijk zie je duidelijk dat die kunstenaars allemaal scènes van het worden doen, fluxus, niet noodzakelijk oorzaak-gevolg. Niet het Aristotelische denken, waarmee we eigenlijk 25 eeuwen lang vergiftigd zijn geweest, waardoor je sclerose van de geest krijgt, waardoor je eigenlijk consumptie krijgt van de klassiekers. Plots zie je dat het anders kan, en men is zoekende, zonder dat er normen zijn. Ik lees dit in boeken over filosofie, en ontmoet daarnaast kunstenaars die dit toepassen zonder dat ze die theorie gelezen hebben. Dus er is iets gaande in de breedte van de wereld, zonder dat ik toen kon verklaren wie wat heeft gelezen en wie wie heeft beïnvloed. Die theoretische beïnvloeding was er niet. Je leefde gewoon in een klimaat dat je dwong om anders te denken, om je anders te voelen. Het was een verschuiving van het hoofd naar de buik. Sam Bogaerts die ergens binnenvliegt in een stuk en zegt: 'De Melkboer! Ik ben het maar' of Dora van der Groen in *Thyestes*: 'Het is een kabouter'. Dat was ongehoord, vroeger, dat was vloeken! Nu is het doorbreken van alle grenzen zo'n ontlading. Tot dan toe koos men voor veiligheid, herkenbaarheid, toneel zoals het altijd was. En dan komt Jan Fabre of Lars Norén: heel fysiek, het lichaam van de acteur zweet, men stottert en spuwt. De uitputbaarheid van het concrete lichaam in plaats van de principes van de geest. Dat was een enorme verschuiving, die eigenlijk nog niet uitgeput is, waar je nog altijd de resten van ziet, terwijl men nu weer naar een ander paradigma aan het verschuiven is, want ook dit raakt uitgeput. Het idee dat die theatermensen toen, zonder daar expliciet mee bezig te zijn, een nieuw soort mens ontdekten, hem vorm gaven, het soort mens dat wij nu zijn. De vrijheid die we nu hebben, dat zonder gêne spreken over theater, in alle mogelijke gamma's, in alle mogelijke vormen van subsidieerbaarheid, internationalisering, doorbreken van regels, speelstijlen,... hadden ze niet. Die hebben ze moeten bevechten. Dus de vraag is nu: in hoeverre is het theater van vandaag voor wie subsidieerbaar? Moeten er repertoiregezelschappen zijn die iets behoeden van het verleden of laat je de vrije markt zijn gangetje gaan? Toch zie je dat repertoire blijft terugkomen: klassieke stukken, de traditie, het humanisme. Al hetgeen in het Westen is gegroeid als pool om een identiteit op te bouwen, maar het is niet meer in zijn absolute vorm. Alles is afpelbaar, alles is voorlopig, alles is doorprikbaar, en toch zie je die honger van elkeen om zo'n been te hebben om aan te knagen. Een been dat ergens herkenbaar moet zijn en waar je toch als jonge frisse hond aan mag schudden zoveel je wil. Die opening vanaf de jaren tachtig vind ik het uitdagende. Je mocht de grootste generaals in hun hemd zetten. Je mocht ongegeneerd het spel bedrijven zonder dat de tekst primeerde. Je schudde de slavernij van de tekst af, en alles wat daar rigoureuus mee samenhangt.

### **Waar was jij mee bezig?**

Midden jaren tachtig heb ik Jean-Pierre De Decker ontdekt, mijn theatergids. In '86, met *De Reisgids* van Botho Strauss, moest ik de eerste keer een voordracht geven over die gekke mythologie. Waarom Olympia, waarom die gekke God Pan? Moest je dat nu schrappen of had het betekenis? Daarvoor werd ik dikwijls ingehuurd, en die totaal andere, vrijdenkende manier van omgaan met die stukken was een ontdekking. Vanaf dan ben ik in het theaterlandschap gedoken, als diegene die met de acteurs en regisseur op voorhand de tekst doornam en probeerde te duiden wat qua klassieke reminiscentie of mythologisch verhaal niet duidelijk was. Ik ben er zowat ingedoken met Botho Strauss en Lars Norén. Het was een heel bevreemdend landschap voor mij, die aliënering, dat verliesdenken en toch nog ergens proberen vasthouden aan mythische resten, maar weten dat je die kwijt bent. Het zijn flitsen, fragmenten van mensen die het niet meer zien zitten en toch gegrepen worden, zoals Caldewey door het Dionysische, die plots in een enorme roes meegaan omdat het Apollinisch niet meer klopte. De technologie, de wetenschap en de rede zijn frustrerend, dat maakt de mensen kapot, vandaar dat men de andere zijde opzoekt, het demonische. Hoe is dat, hoe ver kan je gaan? Wie is verantwoordelijk voor het verlies in je leven? Hoe moet je daarmee omgaan? Ik zag dat het midden jaren tachtig een dominant thema werd. Natuurlijk lastig om het full-time in een repertoiregezelschap te brengen, er waren ook veel luchtiger zaken nodig, op klassieke manier gevormd, lichtjes gemedieerd naar de verlangens van de tijd. Toch zat daar een heel diepe onderstroom in, Herman Gillis en Jean-Pierre waren daar mee bezig. Het was moeilijk om de boodschap van de vrije geesten die onbelemmerd hun

ding konden doen in een groot gesloten huis te brengen. Dat vond ik bij Jean-Pierre altijd zo leuk: hij ging veel luisteren en kijken naar Duitsland, naar Tourcoing en kon op een bescheiden manier de grote klassiekers ontluisteren. Hij bracht Molières die heel hard waren, zoals Luk Perceval doet in Duitsland. Ze afpellen en tonen welke lugubere kerels die grote klassieke figuren eigenlijk zijn. Dat leerde hij mij in de jaren '80. Ik had nog nooit zo zitten kijken en vond het heerlijk dat dit kon en mocht. Maar die onrust van Botho Strauss, hoe krijg je dat begin jaren tachtig verkocht in een Vlaanderen dat er helemaal nog niet aan toe is? Het was een enorme uitdaging om dit te brengen, overal. *Nachtwake* was zeer populair, in '87-'88 werd het in twee grote theaters gebracht. De mensen bleven vijf uur kijken naar de Freudiaanse afrekening, vader is gestorven, moeder is gestorven, je zit daar een hele avond met die assen op uw buik, na vijf uur waken en drinken en alle ballast eruit gooien, gooi je uiteindelijk die as van je vader tegen de muur en dan ben je vrij. Voor het eerst kon dat zo openlijk getoond worden, de mens op zoek naar het einde van zijn slavernij. Na vijftien jaar is dat voorbij en heeft het z'n functie gehad, maar het was voor mij toen een bevrijding dat dit kon getoond worden. Uiteindelijk zijn de menswetenschappen de slaaf van Sigmund Freud, die leefde rond 1900. Maar in 1960, 1970 is er zoveel meer aan de hand en hoe kan je omgaan met deze elementen? Theater en kunst zijn toch altijd gelegenheden in de maatschappij - in het Westen - om zoveel en zo ver mogelijk te gaan in het beseffen van wie je bent. Kunst is ook voor een stuk conservatief: je moet behouden wat ooit gerealiseerd is, maar als je niet verder gaat, zit je in de sclerose. Kunst, mythologie en theater, zijn voor mij altijd fenomenen geweest waardoor ik kon aftasten: hoeveel paraplu's hebben de mensen nodig om onder te schuilen? Traditioneel theater, humanisme, het christendom, liberalisme, socialisme,... en dan komt plots de breuk, dat je inziet dat het maar paraplu's zijn. Dat het maar metanarratieven zijn, waardoor je de voorlopigheid van de dingen ziet, dat je hier toch maar alleen in die kosmos staat. Wie helpt mij te verhinderen dat ik gewoon zelfmoord pleeg? Ik moet toch een verhaal hebben, maar als ik de ontwerper ben van mijn eigen verhaal, hoe gaat het dan? Veel jonge mensen die met dat probleem zaten en hun eigen teksten schreven, worstelden met hun eigen identiteitsproblematiek, los en zo ver mogelijk van die grote huizen, waar je dat nog niet kon. Het was de plicht van iedere kunstenaar midden 20<sup>ste</sup> eeuw om de micrologie te maken: kleine verhalen waardoor je in het reine kwam met jezelf. Je moet jezelf altijd ergens funderen, anders gaat het niet, als je dat overplaatst naar het theater: wat neemt nu de dreiging van het té absolute van deze tijd? Hans Bloemenberg heeft daar eind jaren zeventig een mooie theorie over gemaakt: de mens is een klein, nietig wezen dat plots in de grote kosmos komt en wordt overvallen door angst. Je kan dat reduceren door grote paraplu's van zingeving te maken, maar als je die doorprijkt, zit je plots in de mythe. Hugo Claus deed niet anders, Harry Mulisch ook. De mot zit in de mythe dus moet je nieuwe, kleine mythes ontwerpen of de oude mythes opnieuw opvoeren zodat je ziet dat het geen alom geldigheid heeft. Je mag daarmee bricoleren. Eigenlijk vond ik - half classicus, half theatermens - dat het leuke: de strijd meemaken. Hoe de vrouw, de homoseksueel, de zwarte, de Arabier toen mee in de picture kwam en voor de eerste keer serieus werd genomen, want kleine verhalen kan je voor ieder soort mens in de hele kosmos maken.

### **Welke bewerkingen van oude mythes vond je nog geslaagd?**

Ik gaf toen veel les in Griekenland in Summerschools en daar ontmoette ik Theodoros Terzopoulos, in '86. Hij was een leerling van Heiner Müller, kwam terug met zijn Duitse erfenis en maakte de klassieke tragedie *Bacchanten* op een manier die hem de bijnaam 'de bastaard' opleverde. "Dat doe je toch niet, maar 400 van 1200 verzen opvoeren!" Maar hij deed dat op zo'n nieuwe, echte manier die het lichaam centraal stelde en hij werkte met sterke akoestische klimaten. Hij liet zijn acteurs hijgend opkomen, vijftien op een rij die enkel hijgden. Een zuchtende koor zonder tekst. In de discussie tussen filologen en intellectuelen deden kunstenaars plots iets met het lichaam. Dat mocht niet, dat was revolutie, zeker in Griekenland, waar men het geheim van de vaders bewaart. Hij toonde mij, net als Jean-Pierre, dat je vrij met je erfenis kon omgaan en toch heel goed theater maken. De grote vraag blijft altijd: wat is het geheim van een goede performance op de scène? Niet: wat is de

tekst? Niet: wat is het decor? Uiteindelijk is de enige vraag: wat doe je om een goeie productie te maken? Je doet er *whatever* mee, als het maar overkomt.

**Jouw reis begon bij NTG. Je had toen Jef Demedts, dan de beleidsgroep en de overstap naar Hugo Van den Berghe. Welke sfeer en uitstraling had NTG toen, twintig jaar na de oprichting?**

Ik heb het niet meegemaakt vanuit de structurele zijde. Ik zag als toeschouwer wat men bracht. Maar door er achteraf over te lezen, besepte ik wat er allemaal is gebeurd. Een groot huis besturen in een tijd van overgang, zonder dat je op dat ogenblik weet dat de tijden transitioneel zijn, is moeilijk. Je hebt daar geen greep op. Eigenlijk zie je vanaf '65 tot nu de opeenvolgende golven van Raad van Bestuur. Ik zit nu ook in de RVB van NTG met Johan Simons, en zie hoe het anders kan. De positie van een artistiek directeur toen was de positie van een bumper tussen de RVB, die ontzettend op de centen lette en de oude CVP-geest uitstraalde. Geen blote borst op de scène, want het kon je subsidies kosten. Je moet je omtoveren naar die periode van partijpolitiek: mensen die daar optraden voor hun zuil, hun geleiding. Dat is allemaal verdwenen. Je kunt enkel met verbazing kijken dat het ooit zo geweest is, maar het was de enige manier van werken. Je kreeg een repertoiregezelschap met een beleidsgroep. Jef Demedts wapende zich een beetje tegen die eeuwige go-between-functie tussen Raad van Bestuur, pers en theatermakers met een beleidsgroep waar een aantal nieuwe mensen werd aangetrokken om hem te begeleiden. Jef heeft ongeveer veertien jaar de artistieke leiding gehad. Begin jaren tachtig was er het goede voornemen dat het niet meer mocht zijn als in het verleden, waar veel directie-opvolgingen waren. Te veel moeilijkheden om een lijn te plaatsen. Toen was er ook overal politiek theater, dus ook in NTG dacht men: 'we zullen sociaal bewogen stukken brengen, we trekken regisseurs aan, we zoeken heel actief'. Maar uiteindelijk zit je tussen twee stoelen. Marianne Van Kerkhoven en Wim Van Gansbeke hebben daarover geschreven, je kan niet tegelijk de echte bewogenheid die in de maatschappij heerst op scène weergeven als politiek theater. Dat was voortdurend schipperen, het wel willen, maar niet durven of kunnen. Uiteindelijk had je moeten reculeren, compromissen maken, waardoor je toch wel een zekere artistieke identiteit wilde uitbouwen, maar uiteindelijk daar nooit in geslaagd bent, dat is té braaf theater. Het scleroseerde eind jaren tachtig: dit was de piste die je niet meer kon bewandelen. Een aantal Duitse regisseurs en Duitse stukken werden aangezocht, heel veel Vlaamse regisseurs, Jan en alleman, mochten een keer een regie doen, eens proberen, in de hoop dat er een formule zou aanslaan. Misschien is Hugo van den Berghe daar uiteindelijk wel in geslaagd, maar de publiekscijfers daalden schrikwekkend. *Het Salon* was wel een goed initiatief. Stef De Paepe als dramaturg en Sam Bogaerts als regisseur hebben prachtige dingen gedaan. Er zijn heel veel jonge acteurs in betrokken geweest die naar andere, kleinere gezelschappen doorstroonden. Maar *Het Salon* heeft maar twee jaar geduurd, door de tirannie van de publiekscijfers waar men zo mee gewrongen zat. De periode van Hugo van den Berghe, die Wim Van Gansbeke aantrok, die veel radicaler ging en zich daar niets van aantrok, heeft drie jaar geduurd. Het bleef moeilijk, maar er zijn pogingen geweest om Werner Schwab te brengen, zeer hard, Duits theater. Johan Simons was daar ook mee bezig, maar hij kon dat doen omdat hij buiten de gewone structuren zat. Met *Hollandia* kon hij op locatie spelen. Er was een veel grotere vrijheid. De structuren werkten dat eigenlijk tegen. Hoefde dit dan wel, dat zo'n groot huis zoveel geld kreeg? Ik denk dat je altijd moet schipperen tussen de twee. Er is het verlangen om repertoire te hebben, in welke vorm dan ook, maar repertoire past zich heel traag aan. Nu kan je al die dingen doen, na Fabre en Decorte, maar in de jaren tachtig kon je dat niet meteen verkopen aan een publiek. Een jongerenpubliek, een intellectueel publiek, kritischer publiek, niet meer het elitaire publiek van daarvoor. Mensen kwamen en zagen dat het nog niet hun ding was. Jean-Pierre De Decker had daar een heel goede remedie voor: de grote spektakelstukken. Dat was fantastisch om te zien, dat waren verschillende snelheden, verschillende stijlen. Dirk Tanghe was aangezocht en had prachtige, grote volkse stukken maar ook heel abstracte, sobere pareltjes als *Medea* en *Elektra*. De manier waarop hij omging met *De Vrek* was nog nooit gezien. Eén van de mooiste ervaringen van het NTG-publiek was dat iemand er in

slaagde een stuk te brengen met een enorme vrijheid en toch dicht bij de tekst bleef. Dus het subjectieve, het buikgevoel, theater met een groot hart, kon ook in NTG. Dit blijft een gevecht, zowel in het huis als bij de regisseurs. Regisseurs evolueren ook en kiezen verschillende stijlen. Eigenlijk is de jaren tachtig een periode waar iedereen aan het zoeken was, zelfs hopeloos zoeken naar manieren waarop theater moest gebracht worden. De functie van kunst in een maatschappij die heel sterk aan het evolueren is, is pas decennia daarna duidelijk. Wanneer het niet meer nodig is, heb je andere artistieke bevestigingen, die randfenomenen zijn.

### **Welke voorstellingen horen bij wat je noemt *De Reisgids*?**

*De Vrek* van Dirk Tanghe, en *Kazantzakis*.

### **Wat fascineerde je in *De Vrek*?**

Dat zat zo juist, zo warm, zo schoon. Ik herinner me de enorme vrijheid van monteren, van stoelkeuze. Voor Dirk moest dat de juiste stoel zijn, het moest een lijn vormen, de magie op scène zetten. De betovering van het spreken en de joie de vivre op het toneel frappeerde mij ontzettend. De enorme explosie van applaus achteraf. Dat er iemand in geslaagd was om in NTG dat te doen, spelplezier pur sang, iemand die vanuit een beschermd, klein amateurgezelschap komt, visioenen heeft en iedereen meetrekt. Ook Jean-Pierre deed dat met heel veel stukken. De mensen fascineren, films parallel laten bekijken: 'We gaan dit stuk spelen, maar kijk ook eens naar die films die erover gemaakt zijn'. Het dynamiseren van een huis, dat zijn de grote gebeurtenissen die ik onthouden heb. Zoals de *Peter Pan* fascinatie, hoe je in een sprookjesmentaliteit kunt terechtkomen. Als morgen Peter Pan op dezelfde Jean-Pierre-methode wordt getoond, zit het vol met kinderen, want hun ouders willen dat zij dit zien. Dus in de jaren tachtig zijn er toch enkele magische momenten geweest die buiten het verroestende apparaat vielen. Maar ook de meer defaitistische kant - Norén, Botho Strauss - zijn producties die naar de buik grijpen omdat het problemen zijn die je nog nooit hebt besproken. Plots toont iemand die kilte waar je zelf ook een stuk van bent. Je wil het niet toegeven, maar je komt naar theater om vermaakt te worden, om weg te zijn van je dagelijkse miserie, en dan zie je ze op de scène met een ongenadig, overbelicht, leeg decor. Maar de brutaliteit van het ego, van de mensen, zie je geleidelijk aan afpellen tot slechts een klein jongetje overschiet. De succesvolle chauffeur van de grote BMW waarvoor hij zich uitgeeft is op het einde in een soort uterus houding teruggeplooid, terug naar de baarmoeder, terug naar af. Als geestelijk avontuur was het voor mij even betekenisvol als *De Vrek*. Zoals de wereld van de magie fascineerde, kreeg ik hier de onderwereld, de onderwereldse glimlach. Hoe moet je dat monteren, hoe moet je dat verkopen aan een publiek dat het eigenlijk niet wil zien, maar één keer het publiek in de donkere buik van de zaal zit kan het niet meer ontsnappen en wordt het geconfronteerd met die donkere spiegel. Je kijkt naar jezelf, tegen wil en dank, en eigenlijk hou je er wel van. Uiteindelijk, na die catharsis, na die zuivering, zeg je: 'Pff, wat heb ik nu meegemaakt, nooit meer wil ik dat zien!' Toch zat de zaal de volgende keer weer vol.

### **Zag je *Marat/Sade* ook?**

Dat was in Het Tolhuis. Ook één van de grote problemen van NTG: tien jaar uit je zaal gegooid worden voor renovatie, pas in '93 mogen terugkomen. *Marat/Sade* was de wreedheid, waar ik toen niet klaar voor was, die plots met een ongenadigheid toeslaat. Mensen die letterlijk gegeseld worden, opgesloten worden. Een groot spektakel in een enorme grote zaal. Het belaadde je langs alle zijden, je kon niet weg. Een onschuldige opvoering die geleidelijk aan donkerder werd. De wreedheid van de mens die je niet wil erkennen in jezelf, zie je plots opduiken. Heel confronterend theater.

### **Wat was specifiek aan NTG ten opzichte van KNS en KVS?**

Ik kan moeilijk vergelijken met de andere huizen omdat ik daar niet zoveel van gezien heb, maar ik denk toch dat in NTG heel veel kansen lagen. Het was een A-gezelschap, het was uiteindelijk één van de hoogst gesubsidieerde gezelschappen, kreeg de hoogste lof, ook eind

jaren tachtig. Ik heb altijd het idee van vrijheid gewaardeerd: aantrekken wie de moeite waard leek en daar een productie mee doen. Nooit vastzitten aan het idee dat iets zo moest omdat je het al jaren zo deed. Ik vind het heel jammer dat het avontuur van de Blauwe Maandag, het afzetten tegen het Antwerps stadstheater, hier niet is doorgegaan. Het had een feest kunnen worden. Er had evengoed een Toneelhuis in Gent kunnen staan. De oorlog van de structuren maakte het onmogelijk, maar onder de structuren was er veel artistieke vrijheid om af te tasten. Wat je kon doen, wat je gegeven werd, ook de volledige verantwoordelijkheid voor het lukken of mislukken, heeft een enorm gamma opgeleverd. Maar ik heb het onvolledig gezien. De periode dat Hugo van den Berghe, Kamagurka of Tom Lanoye aantrok, dat was feest! Dat had absoluut kunnen mislukken, maar het werd wel gedaan. *Rosalie Niemand* is een van de creatieve avonturen die ik ontzettend geapprecieerd heb. Ook het Claus-avontuur, hoe vaak het ook mislukt is, tussen Claus en NTG is toch een aparte band gebleven. In '64 mocht hij geen directeur worden. Hij stelde zijn veto maar liet dan in '72 toch een aantal prachtige stukken spelen: *Interieur*, *Omtrent Deedee*. Alleen De Decker had de toelating van Claus om dit te doen. Vandaag vind je in de *Kwaliteitskrant* een bon voor *Omtrent Deedee*. Een aantal van die Vlaamse klassiekers zijn van Claus. Met zijn contesterende visie, de lastige luis in de pels, maakte hij een voortdurende onderstroom van beelden. De naaktheid provoceren, de naaktheid van de mens in zijn eenzame zoektocht, is toch een grote inspirator geweest om NTG gaande te houden.

### **Herinner jij je *Blindeman* van Claus?**

Ja, het is niet mijn beste herinnering aan het klassieke theater, maar het toonde wel hoe fel je kon gaan in je verbeelding. De doden van de pest in Thebe die lagen te creperen aan de watersportbaan, en in het ergste dialect spraken. De grote atoomramp nagedaan op de scène. Een totaal andere verbeelding en als ontsluiting vond ik het altijd heel leuk. Bij mijn cursus lerarenopleiding moet men de klassieken tonen aan jongeren van twaalf tot achttien, dat is een prachtige opstap want het toont dat het niet zo zwaar en belerend is. Je hebt verschillende snelheden en verschillende publieken die wel bediend worden in de loop der jaren zonder dat er eigenlijk een dominante instroom van gedachten is, behalve bij Johan Simons: het is zoals hij denkt en het naar zijn hand zet. Een aantal regisseurs kregen de vrijheid om te experimenteren. *Blindeman* en *Onder de torens* waren experimenten. Dit zijn niet de betere stukken, maar ze lieten toe om op totaal onvoorziene wijze, bijvoorbeeld met dialect of materiaal om te springen, om die klassiekers naar je hand te zetten. Was het voornaamste verschil de tekstbehandeling bij de vernieuwers?

Ik ken Johan Boonen vrij goed, hij is een aantal keer aangezocht om Dirk Tanghe te begeleiden. Hij vertaalt de klassieken op een heel moderne manier maar behoudt de tekst. De tekst is het uitgangspunt, een tekst die je heel goed kan volgen, ontdaan van alle franjes die het begrijpen vertragen. Wat hij hier deed met Dirk Tanghe was voor mij een waardevol avontuur. Boonen heeft zijn leven lang de tekst toegankelijk gemaakt, en dat had een heel waardevolle dimensie. Natuurlijk kan je verder gaan en de tekst beschouwen als één van de vele elementen waarmee je theater maakt. Dan heb je honderd lijnen nodig uit een corpus van duizend, zoals Terzopoulos deed. Voor mij is dat een even geldige manier van omgaan, uiteindelijk zijn het voor mij de grote ideeën die door West-Europa gemaakt zijn tot wat ze zijn, die vormgegeven zijn op een canonieke manier maar toch kwetsbaar maken. Die geef je door aan elkaar, en of het met veel of zonder tekst is, doet er niet toe. Het enige criterium voor mij is: 'Be good on the stage', probeer de mensen te fascineren zodat het iets doet met hen. Wim Van Gansbeke was daar bijzonder gek op: proberen te spelen tegen alle registers in, een tegendraadse recensie schrijven. Proberen te doorprikken en zien wat je daar mee kan. Je hebt altijd de tekst gevolgd, heel slaafs vanuit de ideologie van die tekst, maar je hebt er geen rekening mee gehouden wat er gebeurt als je niet Antigone centraal stelt, maar haar zus, of Kreon. Er zijn zoveel ingangswegen, maar de problematieken blijven dezelfde, de problematieken zijn degene die van ons gemaakt hebben dat wij denken als West-Europeaan. In het theater in Teheran of Caïro merk je als West-Europeaan dat je niet mee kan. Bij het No of Kabukitheater zijn wij vreemdelingen, zonder de tekst van onze

klassieken. Ons groot tekstcorpus maakt dat wij een identiteit als westerling hebben. Uiteindelijk is het altijd de mannelijke westerling, de hetero, de blanke, geleid door een aantal verhalen, een god met een grote, witte baard opgeplakt. Van het moment dat je deze hele patriarchale underpinning van onze traditie ter discussie stelt, als je daar tegenin begint te gaan, dan functioneren die teksten ook, want je zet ze in hun blootje. Je toont aan hoe ze gedeconstrueerd worden, hoe wij dit eigenlijk altijd slaafs en te onderdanig geslikt hebben. Maar diezelfde teksten functioneren heel duidelijk vanuit hun doorkruisen van andere lijnen die niet aan bod zijn gekomen. Een feministe of een gay guy of iemand uit Teheran kan deze teksten ook gebruiken, en dan zien we dat die teksten enkel hebben gegeven wat we wilden dat ze gaven. Om ons te bekrachtigen in het soort burger dat we wilden zijn. Maar ze zijn veel meer dan dat. Het is altijd afdalen in een donkere mijn, en je ziet door het lichtje wat je wil zien, maar je beseft nooit dat je in die mijn bent, dat je eigenlijk hulp zoekt, als zoekende in de duisternis over dat donkere wezen dat ook jij bent.

### **Dat deden de vernieuwers wel meer?**

Ja, absoluut! Die vernieuwers schudden niet alleen ongenadig aan de tekst, maar aan het hele zelfbewustzijn dat die tekst incorporeerde. Op het theaterfestival van Caïro vraagt men alle video's op te sturen om te bekijken, en alles wat een aanslag kan inhouden op de figuur van de koning wordt geweerd. Wat schiet er dan over? Flauw theater, vinden wij, maar censuurloos omgaan met je eigen traditie is zeer moeilijk. Toch zie je voor de jaren tachtig welke brillen wij hebben opgezet. We wisten niet dat we keken naar een bril, toch hebben we enkel maar een bril gedragen. Je kan uiteraard maar bestaan als je een bril draagt, maar je moet kijken, je moet iets construeren. Je kan op die bril een donker of een geel of een groen glas zetten, ook dan komt er iets uit die confrontatie. Misschien is het nog niet gewenst of nog niet opgenomen, maar je kan nooit zeggen dat die tekst geen invloed uitoefent op de manier waarop ze ontregelend gespeeld is. Misschien niet in '81, maar nu is het gevolg van Discordia dat wij op een totaal ontnuchterende manier kijken naar die tekst. Alles mag, alles kan, en toch zijn het dezelfde teksten geweest die ze speelden.

### **Wat was dan precies de bril die Fabre, Decorte, Van Hove of Discordia op hadden?**

Veel van die mensen hadden ten eerste lichamelijkheid en beeldend karakter. Zij lieten de idee van de sacrosancte tekst achterwege, en kozen voor de inzet van het lijf, het naakte, zwetende lijf dat werkelijk afziet. Niet meer het theatrale lijf, maar het echte lijf. Ik herinner me een *Philoktetes*-productie in Brussel waar Ron Vawter stierf aan aids. Je zag zijn blauwe plekken. De confrontatie met dat lijf maakte dat je van al deze vigerende teksten plots de acteur in een totaal andere rol zag. Hij was degene die de tekst bracht, maar hij stond er ook. Er was een enorme vrijheid, sprekend en spelend op scène. Ten tweede had een groot aantal van de theatermakers toen niet gestudeerd om regisseur te worden, maar maakten zij beeldende creaties. Fabre, Decorte, Eric De Volder, Guy Cassiers zijn allemaal mensen die vertrekken vanuit een beeldend gevoel. *Societas Raffaello Sanzio* nu, de scène vullen met één dominant beeld waar je niet buiten kunt. Wanneer ik op scène één of twee dominante beelden zet, en weet dat de toeschouwer het verhaal kent, laat me maar eens proberen met mijn gevoelens, met mijn intensiteit. Terzopoulos werkte ook met intentie. Hij bracht de intensiteit van het leven, het ademen, alle energetische organen op scène, en introduceerde zijn biodynamische actermethode. Wat bindt mij aan jou wanneer ik kijk naar jou, als ik een ademend lichaam of een baby alleen op de scène zie? Als een baby begint te wenen, tien minuten lang, wat gebeurt er dan met mij? Er is geen tekst, geen scènebeeld, alleen die elementaire confrontatie.

In de jaren tachtig is men beginnen aanvoelen dat om goed theater te maken geen tekst nodig is, en dat was een enorme shock! We zijn geconditioneerd door twee à drieduizend jaar opvoeding: er moet altijd een tekst zijn, anders voelen wij ons niet veilig, zijn we ontregeld en weten we niet wat we moeten doen in die zaal. De toeschouwer moest in de jaren tachtig een volledig nieuwe plaats verwerven. Dat is ontregelend, bedreigend, lichamenlijk in die donkere ruimte, je moet daar aan wennen. Het duurt enkele decennia

vooraleer dit naar een groot huis kan komen.

### **In welke mate wordt de ruimte anders dan daarvoor gebruikt?**

Wel, zoals de tekst totaal anders is, denk ik dat alle andere componenten op scène hetzelfde schema respecteren. Ze zijn er nog, maar ze zijn radicaal anders. Waarom kreeg je die ideeën van de gesloten ruimtes? In de jaren tachtig heb je heel veel producties die experimenteren, niet meer met de ruimte op het theater zoals wij ze kennen, maar met de ruimte in een ruimte. De mis-en-abyme, je stopt de mensen eigenlijk in de aliënatie die in hun hoofd zit, maar die je toont op theater. Ook al is de ruimte in het theater een valse en beperkte ruimte, toch heb je het idee, als de klassieken of repertoiretheater gebracht worden op een realistische manier met acteurs die psychologiseren, dat het mensen zijn die we begrijpen. Na de jaren tachtig, met heel de erfenis van het dooreen geschudde Europa van midden 20ste eeuw, zie je dat niets nog is zoals het was. Theatermakers tonen die beklemming en het gebrek aan comfort. *De tijd en de kamer* was daar een heel goed voorbeeld van. Je wordt opgesloten in je eigen geestelijke ruimte die je begint aan te voelen als opsluiting. Je voelt niet meer de vrijheid om naturalistisch te spelen. Je ziet de beperkingen van jezelf op theater. De tekst en de klassieke ruimte ontbreken, maar ook de klassieke tijd ontbreekt. Er wordt vanaf dan heel veel gewerkt met een tijd die niet meer normaal verloopt, maar met versnellingen werkt, samengebald wordt. De tijd als *durée*, als een duur waarin je je uiteindelijk verliest. Je bent tijd en ruimtecoördinaten kwijt. Als je je nieuwe soort kleine verhalen ontwerpt - voor jezelf en voor de anderen - moet je proberen jezelf een plaats te geven, ideologisch maar ook emotioneel. Daarvoor heb je een ander wereldbeeld nodig, en dat ander wereldbeeld kan je maar aanbieden wanneer al die variabelen meegaan met elkaar. Je kan niet de losgeslagen Fabre/Decorte look tonen waar je de ruimte onaangetast laat. Je mag geen enkele van die variabelen op z'n eigen essentialistische manier meer respecteren. Dus je krijgt één wirwar van gegevens. Net zoals de Oostbloklanden vallen als een domino, zie je al die componenten uit theater vallen, en de vrijheid creëren. Dat is moeilijk in het begin, omdat je geen voorbeelden hebt. Je kan die ingeslotenheid op theater ook tonen in een immense ruimte. Je hebt daarvoor geen letterlijke opsluiting nodig, maar de mens voelt zich verplicht om op zoek te gaan naar een nieuwe manier om te praten over zijn leven, de kunstenaar des te meer. Niet alleen de theatermaker, ook de videomaker, de kunstenaar die doeken en kleuren gebruikt, is zijn normaal levensklimaat kwijt. Er is dus geen lineair denken meer. Er is geen christelijk, socialistisch, marxistisch einddoel meer dat moet gehaald worden. Hoe ontwerp je dan wel een nieuwe leefruimte? Dat is een heel fascinerende, intellectuele uitdaging voor de theatermaker die nu nieuwe stukken moet schrijven, die vaak in het begin niet ontsnapt aan zijn eigen monologen of groepje met wie hij heeft gestudeerd. Die artistieke uitdaging is altijd een ideologische uitdaging.

### **Wat was er zo bijzonder aan *De Bacchanten* van Akt/Vertikaal en Ivo Van Hove?**

Eerst en vooral de idee dat Ivo Van Hove, die buiten een universiteit stond, zo'n ingrijpende dingen kon doen met een stuk dat wij zo goed kenden. Als we keken naar die voorstelling bleek dat hij dat stuk beter kende dan wij. Die ongenadigheid van Dionysos op het einde. Hij neukt die vrouwen daar zeer hard en schudt heel het gebouw door elkaar. Voor ons was Dionysos één van de brave goden: "neen", zei hij. Dat was een principe uit het leven dat ongenadig was en je nooit kon temmen, vandaar vernielde hij heel Thebe. Het kostte koning Pentus zijn hoofd, maar daarna ging dat principe onvermoeid verder. De onruststoker die zich nooit kon thuis voelen in één situatie. Ook hoe hij één scène vormgaf op een andere manier: de koorzangen met daartussen andere muziek, telkens een totaal ander genre. Dat was hilarisch en ontregelend. De figuren moesten zich telkens bukken als ze uit een deur of venster kwamen, het waren geen echte deuren, het waren geen echte koningen. Het was eigenlijk bijzonder provocerend, gemaakt door een geest die zich alle vrijheid permitteerde en overal stijlen en invloeden vandaan plukte. Postmodern noemde men het daarna. Hij goochelde met alles wat Hans-Thies Lehman als post-dramatisch theater zou gaan rangschikken. Het belang van akoestische klimaten, bijvoorbeeld: een dreun, geen muziek.

Muziek afgewisseld met iets wat totaal perturberend is waardoor je feitelijk je hart hoort dreunen, zonder te weten waartoe het dient. Het heterogene van alle materialen en stijlen, en toch een klassiek stuk, dat was ontregelend schoon. Daardoor opende hij weer alles wat tot dan toe werd opgevoerd, regelrechte provocatie, maar ook een uitnodiging tot creativiteit.

**Dat destructieve om iets nieuws te vinden lijkt de gedeelde noemer van wat je bijzonder vindt. Je kan dat bijna alleen maar uiten met iets bekend?**

Destructie vind ik te zwaar gezegd, dat is werkelijk kapot maken, terwijl je een tekst en een traditie nodig hebt. Mensen komen om iets te zien. *Pinokio* werd gespeeld als eindejaarspektakel, maar kwam uiteindelijk heel gruwelijk over. Je hebt altijd een stuk nodig van de traditie die je gemaakt heeft tot wat je kent en wat je bent. Je kan dit niet doen met een stuk dat uit Afrika komt, je hebt daar geen feeling mee, ook al behoort het tot de traditie van die tijd. Het is altijd construeren en deconstrueren. Die grote creativiteit kan je hebben, zoals Ivo, maar mensen moeten weten wat de bouwstenen zijn van de Mecano die je door elkaar schudt. Pas dan kan je er ook van genieten. Je kan dit niet met een monoloog die je pas geschreven hebt want die heeft geen geldigheid voor het publiek. Het publiek moet zich in het kruis gegrepen voelen, maar het moet eerst een kruis zijn. Dat is ook het probleem van elk groot huis: het repertoiretheater moet 'bewaken', daarvoor wordt het gesubsidieerd, maar je kan het niet blijven opvoeren zoals het altijd al geweest is. Je bent de behoeder van het repertoire, maar anderzijds moet je het ook altijd ontmantelen, het appetijtelijk maken waardoor mensen willen komen kijken: "Zo heb ik het nog nooit gezien!", "Het schijnt dat Jean-Pierre De Decker in Gent iets doet met dat verhaal, dit wil ik meemaken". Je hebt die twee snelheden nodig, maar tegen dat je dit goed uitgebalanceerd hebt, is uw decennium voorbij, word je bedankt voor bewezen diensten en mag je in de rand gaan spelen. Dit is met elke vorm van kunst zo: je hebt het centrum en de marge en het voortdurend heen en weer zwerven tussen beide. Fascinerend, maar voor een theatermaker bijzonder moeilijk om te weten waar hij mag spelen en wat hij mag tonen.

**Waren er dan ook twee aparte publieken of liep dat erg dooreen?**

Het Salon had duidelijk een jong publiek dat echt voor vernieuwing ging, dat mocht om het even welk stuk zijn. Wie deel uitmaakt van het publiek is erg moeilijk in te schatten, ook als je sociologisch publieksonderzoek doet. Je zit vanaf de jaren tachtig met een publiek dat zich vrij waant en overal kan kiezen. Als deze vorm van theater mij niet aanstaat, ga ik naar Brussel of naar de film of de opera. Het idee van de postmoderne mens die overal iets plukt. Hij kiest niet meer de abonnementsformule van twaalf stukken in hetzelfde jaar, maar zoekt overal zijn ding. Dat is wat Johan Simons nu doet, de vinger aan de pols houden. Wat fascineert de mens nu? De programmatie vastleggen voor vier jaar is bijna onmogelijk. Om te kunnen inpikken op wat er gebeurt in de politiek moet je een enorme vrijheid hebben. Dat belet niet dat je eerst ideeën moet hebben die je moet realiseren met de groep en de financiën die je hebt. Het publiek voelt zich aangesproken wanneer de dingen diep genoeg zijn. Dit is serieus, dit moeten we gezien hebben, dit is provocerend, maar toch diepgaand genoeg. Daarom is het altijd goed dat producties hernomen worden twee, drie jaar daarna. De honger die dan gewekt is, blijft. Als mensen blijven komen, is dat het teken dat je stuk goed is. Zoals je in de jaren tachtig heel beperkt moest denken en veel beleidsmakers en een denkgroep rond je moest hebben, vond ik veel moeilijker werken. Nu is die sfeer veel opener, de concurrentie is ook veel groter met alle media. Theatermakers moeten heel selectief zijn. Is het een kunst die zal overleven? Ik weet het niet. Hoeveel procent gaat naar theater, 8%? Het zijn wel de mensen die kritisch zijn, creatief zijn, zich willen blijven vernieuwen, maar is dat zo voor de komende decennia?

Interview: Wouter Hillaert

Transcriptie: Diane Bal

Redactie: Lene Van Langenhove