

**“Ik was een adept van de ‘No Future’-generatie:
roepen en tieren hoe fout het zat in de samenleving, maar waarom?”**

Guy Cassiers

Hoe zou jij de jaren tachtig beschrijven? Wat voor soort periode was het?

We waren allemaal met theater bezig, zonder ons echt te identificeren met wat theater op dat ogenblik was in Vlaanderen. Ik spreek nu vooral voor mezelf, maar toch ook voor een aantal andere kunstenaars uit het theater. Met theater in Vlaanderen bedoel ik vooral het gesubsidieerde theater. Veel makers uit die periode zetten zich af tegen het gesubsidieerde theater en daarom had ik niet de neiging om te zeggen: “ik hoor binnen het theater”. Vandaar dat we lang gewacht hebben om onszelf regisseur of acteur te noemen. Wat het theater toen was, daar wilden we vooral niet bijhoren. Het gesubsidieerde theater was heel overzichtelijk. Veel mensen die in de grote gezelschappen zaten, zaten ook in de Raad van Cultuur die besliste over de subsidie. Het was een beetje een incestueuze situatie. Je deed niet eens de moeite om subsidies aan te vragen, want je wilde niet meedoen met het systeem. Dat had natuurlijk tot gevolg dat je totaal geen geld had. De situatie was economisch gezien anders dan nu, waardoor je je kon permitteren om werkloos te zijn en de uitkering als subsidie te beschouwen.

In hoeverre was je werk een weerspiegeling van die tijd (maatschappelijk, sociaal, economisch)? Je zei net dat je je kon permitteren werkloos te zijn, dus de socio-economische situatie was anders dan nu?

De uitkering gaf je de vrijheid om jezelf te ontwikkelen, te sturen. Dat is het grote verschil met vandaag. Je kon in de luwte, zonder al te veel verantwoording af te leggen, dingen doen die je wilde. Je kon je eigen taal ontwikkelen. Dat bracht wel technische en financiële beperkingen met zich mee. We organiseerden toen veel ‘momenten’ – we gebruikten de term theatervoorstelling niet. Zo konden mensen volgen waar we mee bezig waren. De nadruk lag op de ontmoeting met mensen van dezelfde leeftijd. Het was een ‘zoeken naar’. Ik had niet de behoefte om bepaalde thema’s in de verf te zetten of om statements over mijn omgeving aan een publiek voor te leggen. Economisch ging het vrij goed, maar tegelijkertijd voelde je je een buitenstaander. Dat buitenstaan werd dan ook een thema waar we ons goed mee konden identificeren. We wilden niet meedoen aan iets, maar wisten ook niet wat we er tegenover moesten stellen. Vandaar dat die eerste voorstellingen bovenal kreten van onmacht waren. Proberen jezelf te tonen binnen dat ‘niet weten’. We voelden wel het belang van dit direct te delen met een publiek. Vandaar dat de podiumkunsten voor ons zo belangrijk waren, ook al kwamen heel veel van die mensen waar ik mee werkte uit de wereld van de plastische kunsten. Vele theatermakers, zoals Jan Fabre, Jan Lauwers en dergelijke waren niet vanuit het theater vertrokken. Ze hadden ook geen theateropleiding gevolgd. De opleiding en de school an sich was eigenlijk ook niet genoeg. Zelfs niet in Herman Teirlinck, wat toch een boeiende plek was. François Beukelaers, een leraar toen, maakte wel dat die school werkelijk leefde en dat je telkens verrast werd door de vorm. Vorm was toen een belangrijk gegeven, omdat we linken wilden maken naar de verschillende kunstenaars die we tegenkwamen in die paar cafés die Antwerpen rijk was. Door die ontmoeting met elkaar ontstond de behoefte om samen dingen te doen.

Tot de verbeelding spreekt de ‘do-it-yourself’-attitude van toen. Vandaag dreigt dat soms gemythologiseerd te worden. Hoe was dat begin precies? Hoe werden jullie opgepikt?

Omdat er geen geld was, moest je zoeken naar locaties. Je zocht een plek die ideaal geschikt was om het thema dat je wilde onderzoeken verder te ontwikkelen. Maar de nadruk lag, heel egocentrisch, op jezelf. En de onmacht, het niet allemaal kunnen vatten, het nergens thuishoren en het zoeken naar een identiteit, hebben we gaandeweg ontwikkeld via de voorstellingen die we maakten. Daarbinnen waren we heel erg geïsoleerd. Onze projecten waren altijd eenmalig. In het begin speel je vooral voor vrienden, kennissen

en familie. Het werd ook met dat doel voor ogen gemaakt. Je kon niet anders. Je moest mensen stimuleren om gratis samen zo'n projecten tot stand te brengen. Jaren lang heb ik zo projecten opgestart en mensen bij elkaar gekregen. Je kon echter niet iedereen aansporen, waardoor je ook dikwijls zelf op scène stond. Ik heb mezelf nooit als groot acteur beschouwd, maar toen was het de gemakkelijkste manier om voorstellingen te maken. Doordat je het meeste zelf deed, leerde je vele disciplines kennen: van affiches maken, tot 's nachts gaan plakken, ... Zo ontdekte je het belang van elk afzonderlijk deel. Dat was een goede leerschool. Daardoor besef ik nu goed wat een acteur doormaakt wanneer hij een rol opbouwt. Hoe amateuristisch het soms ook was, het helpt me nog altijd. Bovendien moet je begrijpen dat het ook veilig was om mensen op locatie uit te nodigen. Het was ver van de wereld en de theaterzaal. Voor mij is de stap om in een zaal te spelen, me tegenover een zaal te verhouden, er pas gekomen met het project *Daedalus*. Ook van groot belang toen waren de kunstencentra, ook al waren ze nog niet echt geïnstitutionaliseerd. Zij speelden op een geweldige manier in op wat er gebeurde in de podiumkunsten. Door die centra heb ik voor *De cementen tuin* van Ian McEwan een productiebudget van 100.000 Belgische franken gekregen. We vonden dat toen gigantisch. Er was nog altijd geen geld om heen en weer tussen Leuven en Antwerpen te reizen, dus dan overnachtten we met de slaapzak in de repetitieruimte in Leuven. Dat leek allemaal heel vanzelfsprekend. De band met het Kunstencentrum was zeer groot. Ze volgden dagelijks de repetities mee. Dat was fantastisch! Theo Van Rompay, An-Marie Lambrechts, die toen de dramaturgie leidden. Ik heb toen ook een voorstelling gemaakt met die dramaturgen. In de cast zat Erwin Jans, Hildegard De Vuyst, Ann Olaerts, noem maar op. Dat is een generatie, die nu heel bepalend is voor wat er in Vlaanderen achter de schermen gebeurt. Maar ook daarin, in die opleiding, zat ook het feit: jullie zijn geen acteurs, we moeten dat niet pretenderen, maar voel eens aan wat het betekent om op een scène staan. Er waren heel veel kruisbestuivingen achter de schermen. De kunstencentra waren toen belangrijk voor ons, niet zozeer omwille van het geld, maar omwille van de ondersteuning, het gesprek. Ook de pers, met onder andere Klaas Tindemans, speelde een belangrijke rol. Maar het publiek dat kwam kijken naar die tien voorstellingen die je speelde, bleef redelijk beperkt, hoogstens duizend man. Zo'n voorstelling vond plaats in de marge, maar toch kwam de pers kijken en durfden we persconferenties houden. Hoe kritisch Wim Van Gansbeke ook was en hoe hij je ook kon afmaken, hij was er wel. Dat heeft me zeker geholpen om vol te houden en verdere stappen te zetten. Je werd altijd gerespecteerd, hoe klein het project ook was. Dat is het positieve van die periode, maar het kon zo niet blijven duren. Na vijf, zes jaar was ik zeker en vast blij dat ik de voorstelling *Daedalus* in deSingel kon brengen. Door dit eenjarig project met mensen met een mentale handicap, had ik de durf om niet alleen voor mezelf maar ook voor die 45 jongeren een taal te zoeken binnen een grote zaal. In een theaterzaal spelen is immers compleet anders dan op locatie. Jij bent te gast in een ruimte met een geschiedenis, een ruimte waar het publiek zich thuis voelt, zoals bijvoorbeeld deSingel. Het is uiteindelijk een fantastische ervaring geweest, ook omdat ik de schaal van het project volledig onderschat had. Bovendien hebben we enorm veel steun gehad van de mensen van deSingel, want de technici zagen dat we hulp nodig hadden op tournee en beslisten ons te helpen. Ze hebben zich speciaal vrij gemaakt om de tournee te verzorgen. Dat kan je vandaag nog moeilijk inbeelden! Ik ben de mensen van deSingel daar nog altijd heel dankbaar voor, want dat waren de eerste stappen in het professionele.

In 1987 werd je artistiek leider van Oud Huis Stekelbees in Gent (later Victoria, nu CAMPO). Hoe stond het met theater voor kinderen en jongeren in die periode?

Na *Daedalus* is de vraag van Oud Huis Stekelbees gekomen, en dat kwam zeker en vast op tijd. Stekelbees was een gezelschap, dat trouwens heel belangrijk is geweest voor een bepaalde generatie jongeren. Er zijn nog altijd mensen die platen van Stekelbees hebben uit de periode. Voor mij was Herwig De Weerdts artistiek leider en hij is heel belangrijk geweest. De periode dat ik artistiek leider werd, hebben we heel anders ingevuld, samen met Kristel De Weerdts, Stef Ampe en Hildegard De Vuyst. We voelden dat er veel potentieel in Vlaanderen niet aan bod kwam. We vonden dat we het geld moesten benutten om mensen

in contact te brengen met elkaar. We waren dus veeleer een kunstencentrum dan een gezelschap. Veel mensen zijn daar dus gepasseerd: Willy Thomas, Arne Sierens, Alain Platel... Allemaal mensen die op dat ogenblik interessant bezig waren, maar geen echte eigen structuur hadden. Wij gaven hen de mogelijkheid om binnen een professioneler kader mensen te leren kennen. En het kindertheater toen, die festivals, dat waren ongelofelijke feesten. Iedereen nam vrijaf om vier of vijf dagen lang in Gent te vertoeven, dag en nacht. Van 's ochtends vroeg tot 's avonds laat ging iedereen naar elkaars werk kijken. Voor ons was het kind heel belangrijk zonder enkel daar op te focussen. Wij probeerden vooral het kind in de volwassene aan te spreken. En vooral het kind niet uit te sluiten in de voorstellingen die we maakten. Dat was toen wel een soort crux. Speeltheater was daar al mee bezig natuurlijk, maar voor de rest was er nog niet ontzettend veel. In Nederland waren er wel al een aantal echt boeiende gezelschappen aan de gang. We probeerden daarvan op de hoogte te blijven. Na mijn eerste voorstelling waren er in de scholen bovendien grote rellen. Het leeuwendeel is afgelast na de première, omdat het niet voor kinderen was. Het waren teksten van Paul Pourveur en het ging gewoon veel te ver. Het was een veel te grote stap. Maar nu spreken mensen me nog steeds aan over die voorstelling. Ze zeggen dan: 'ja maar die eerste voorstelling toen, dat was pas straf!' Toen, in de jaren tachtig, werd er moord en brand geschreeuwd. Het was een interessante discussie, omdat je veel meer problemen had met de leraars zelf, dan met de studenten. We sprongen op een heel andere manier om met pedagogie dan de meeste leerkrachten. We wilden behouden wat het kind reeds in zich meedroeg en niet zozeer opvoedkundig verwoorden wat we in die voorstelling wilden meegeven. Dat zit nog steeds in mijn voorstellingen. Ik probeer de toeschouwer de kwaliteit te laten inzien die hij in zich draagt en die hij moet proberen te ontwikkelen. In die periode werd er heel veel gevochten en heel veel discussies gevoerd over wat kindertheater al dan niet hoorde te zijn. Er zijn heel veel debatten gevoerd en er is zelfs een première van een dansvoorstelling in De Krakeling in Amsterdam afgelast. Men vond ze te gevaarlijk voor kinderen. Nu is het kindertheater helemaal geëvolueerd en is het compleet anders. Ik denk wel, als ik mezelf wat krediet mag geven, dat we baanbrekend werk hebben verricht, de boel hebben opengegooid. Een andere belangrijke invloed voor mij toen was het Figurentheaterfestival in Hasselt en natuurlijk de Kaaifestivals, gestart door Hugo De Greef. Hij is van onschatbare waarde geweest voor een heleboel artiesten, omdat ze dankzij hem konden bezig zijn met hun werk. Hij ondersteunde hen, omdat hij voelde dat er heel veel potentieel was dat moest geholpen worden. Ook voor mij persoonlijk is Hugo van onschatbare waarde geweest, maar dan in een later stadium. Die periode binnen Oud Huis Stekelbees was fantastisch. Het was een periode waarin we het anarchistische een beetje probeerden te benadrukken, en waar we tegelijkertijd heel veel mensen konden ontmoeten en helpen een stap verder te zetten. Omdat de kunstencentra toen pas geïnstitutionaliseerd werden, hadden ze eigenlijk de middelen niet om hun rol te realiseren. Dus wij hebben de middelen van een bestaand gezelschap zo goed mogelijk benut. Ik maakte daar ook voorstellingen, maar heb er vooral heel veel geleerd, veel in me opgenomen, en was geïnteresseerd om andere mensen tegen te komen. Dat is voor mij uiteindelijk nog altijd hetzelfde. Toen was Oud Huis Stekelbees in miniatuur wat Toneelhuis nu op een ander niveau probeert te zijn. De interactie tussen de verschillende disciplines is toen begonnen, maar in de marge. Dat was wat ik zocht in het theater. Het heeft zich vanzelf verder ontwikkeld.

De jaren tachtig als periode dan, los van het theater, de jaren Wilfried Martens en het 'niet weten van de jonge generatie', wat hielden die jaren in?

Ik was in het begin toch een adept van de 'No Future'-generatie: roepen en tieren, hoe fout het zat in de samenleving, maar waarom? Daar hadden we geen benul van! Het was vrij naïef en gemakkelijk, uit eigen onzekerheid. We vonden dat alles fout zat, alles kapot was. Het nihilisme was heel groot! Vandaar dat ik me zeer goed kon identificeren met zo'n figuur als *Kaspar* van Peter Handke. Een figuur die zich ergens buitengesloten voelt en de codes van de omgeving, van de maatschappij, probeert over te nemen, maar tegelijkertijd zich de vraag stelt in hoeverre dit een verlies van identiteit met zich meebrengt. In de eerste periode

was het vooral een vorm van agressie in het theater. De locaties klopten helemaal. Het waren wasserettes, kelders, oude loodsen, kortom niet-plekken, de vergane plekken van de stad, waar we ons perfect mee konden identificeren. Het was een soort schreeuw, maar niet duidelijk naar wat. Na het idealisme van de jaren zestig-zeventig om de wereld te kunnen veranderen, zaten we met een generatie die daar niet meer in geloofde. Ze wilde choqueren, op een tamelijk naïeve manier. Daar kwam het uiteindelijk op neer.

En zou je vandaag kunnen benoemen waar het toen fout liep? Waartegen je ageerde. Tegen het systeem?

Wij waren verweende kinderen allemaal. Economisch ging het zeer goed, alles boemde, en toch vonden wij onze plek daar niet meteen in. Wij waren verwend, vandaar dat de vorm zo belangrijk werd. Het waren tamelijk incestueuze uitpattingen van een sociaal, economisch en politiek moment, waarop het in feite goed ging. De jeugd had eigenlijk niets om zich tegenover te verhouden. Als alles goed gaat, kan je alleen maar volgen en dat is nu juist wat de jeugd niet wil. Je moet je ergens tegenover kunnen verhouden. Toen hebben we vooral geprobeerd de hypocrisie van die samenleving aan te klagen, en dan in vorm en emotie er iets tegenover stellen in plaats van inhoudelijk.

En *Kaspar* was je debuut?

Ja, dat was min of meer mijn debuut, in Club Moral van Anne-Mie Van Kerckhoven en Danny Devos, heel belangrijk in die periode in het Antwerpse. Zonder dat zij enige subsidie hadden, functioneerden zij als een kunstencentrum. Zij nodigden kunstenaars van over heel Europa uit om bij hen thuis dingen te komen doen. Zo kreeg ik ook de mogelijkheid om daar twee maanden te werken. Dat was fantastisch, vooral omdat je telkens mensen tegenkwam, die je anders nooit zou tegenkomen. Het was voor mij een perfecte houvast, een soort bijbel. Je maakt toch heel veel voorstellingen, die uiteindelijk hetzelfde vertellen, maar Handke, meer bepaald *Kaspar Hauser*, was voor mij het grote houvast waar ik mij toen als mens mee kon identificeren. Mijn zus stond mee op de scène, twee medestudenten - want ik ging toen nog naar school - en dat was het. Wij maakten zelf ons lichtstelsel en de muziek. Er was toen een soort cassetterecorder die een 4-track had, en dan kon je zelf wat mixen, en daar ging het geld naartoe. Dat was voor ons pure hightech!

Toen studeerde je aan de Academie?

Ja, ik heb de Academie niet eens afgemaakt, omdat theater toen een steeds belangrijkere rol begon te spelen. Die voorstellingen zijn ook gegroeid uit de feesten die we toen gaven op de Academie. Er waren nog niet zoveel grootse, georganiseerde feesten. De feesten op de Academie hadden een zeer theatraal karakter met telkens een thema. De ambitie bij de mensen was ontzettend groot, een goesting om de wereld te veroveren. We kwamen elkaar tegen op de modeshow, waar wij in mee liepen, en op de feestjes die we gaven, wat voor iedereen een soort uitpakken was om te tonen wie hij was en waar hij voor stond. Het waren theatrale gebeurtenissen met performanceachtige intenties eigenlijk. Er kwam veel volk op af, genereerde veel geld, want we hadden geen onkosten. Met de winst organiseerden we reizen voor alle betrokkenen. Maar van tijd tot tijd besepte je toch dat je er iets zinvollers mee moest doen. Zo zijn de eerste voorstellingen gesubsidieerd door de feestjes die we gaven op de Academie. Dus indirect is de Academie onze sponsor geweest. Die school is voor mij zeer belangrijk geweest, ook omdat de artiesten binnen de Academie samenwerkten aan bepaalde projecten, ook al was het volledig buiten de schoolcontext.

Als je het zo vertelt, en als ik Ivo Van Hoves verhaal hoor, dan heeft het heel veel met die opleiding te maken. En de school zelf, hoe stond die er tegenover? Ondersteunde ze dat of gebeurde het daarbuiten?

Dat gebeurde daarbuiten. Wij deden dat en het werd geaccepteerd. Er was niemand die zich daar druk over maakte. Als we daar maar iets mee deden en voor de rest niet lastig waren. In dat opzicht tolereerde men heel veel. Als de maandagochtend alles proper was, dan mochten we in die school doen wat we wilden. Dat is nu ondenkbaar geworden. De vrijheid

was toen veel groter: de vrijheid om in de school uw vrije tijd te benutten, om je werk te ontwikkelen. Voor mij was de Academie ook belangrijk voor die 16 uur Modeltekenen. Het leren kijken, het leren analyseren, voor mij in de eerste plaats vanuit het zintuiglijke. Dat is een heel belangrijk aspect waar ik nog altijd op teer, hoe ik een tekst probeer te begrijpen. Die indirectheid en zowel het oor als het oog zo goed mogelijk proberen te benutten. Dat is voor mij een belangrijk gegeven gebleven, zeker binnen de functie van regisseur.

Dan stond je ook mee als acteur in *De geruchten van Ivo Van Hove*?

Ja, we wilden een theatervoorstelling maken. Timmy had een oude wasserette waar hij woonde en had een prachtige ruimte waar we iets gingen doen, maar wat of hoe?! Toen kwam Jan: 'ik ken iemand die een tekst heeft en die daar iets mee wil doen'. 'Laat maar komen, we zullen eens zien'. En ja, in een mum van tijd had Ivo Van Hove dat volledig omgeturnd. Het was fantastisch om mee te maken, hoe iemand dat volledig in handen nam en daar zijn voorstelling van maakte. Maar direct daarna dachten we: 'Geen tweede keer!' En zo was er ook een grote concurrentie binnen het marginale. We gingen wel naar elkaars werk kijken, maar vonden tegelijkertijd dat wat de anderen maakten vreselijk slecht was! Dan gingen we in onze productie laten zien waarover het echt moest gaan! Dat geldt ook voor de acteurs van Studio Herman Teirlinck. Voor het toegangsexamen van Studio Herman Teirlinck, moest ik verschillende versies van de *Blauwbilgorgel* voorbereiden, dan dacht ik: 'Dat is niet aan mij besteed, dat ga ik nooit halen'. Dat is aan mij voorbijgegaan en vandaar dat er ook een aversie was tegen het officiële en de studies. Tegelijkertijd waren er mensen zoals Dirk Roofthoof, die zowel in het professionele als in het alternatieve een weg zochten en die die linken genereerden.

Jullie hadden toch wel bepaalde inspiratiebronnen, regisseurs en makers, nationaal of internationaal, waar jullie naar opkeken? Of ontstond het echt in een soort vacuüm?

Ik denk dat wij, zowel in de plastische kunst als in de muziek, referentiebronnen hadden die we allemaal wilden betrekken in onze voorstellingen. Laurie Anderson was voor mij één van de nieuwe figuren, die ook die zaken met elkaar wilde combineren. Ook de The Wooster Group bijvoorbeeld, die ik heb leren kennen via de Kaaifestivals. Je kon plots Willem Defoe meemaken (nog voor hij een filmcarrière begon) en dat was wel een schok. Jan Decorte toonde wat er dan in Vlaanderen al mogelijk was. Hij ontwikkelde een compleet nieuwe taal op scène, die je met niets kon vergelijken. Dat gaf mij voldoende vertrouwen om zelf ook te durven zoeken naar die eigen taal. Bij mij heeft het alleen lang geduurd, omdat ik heel veel mensen probeerde te leren kennen. Vandaar dat mijn naam als kunstenaar nooit echt zo geprononceerd naar voren is gekomen in die periode. Ook de periode daarna had ik niet echt de behoefte om zelf een gezelschap te beginnen. Ik was daar nog niet aan toe. Vandaar dat het Kaaitheater en Toneelschuur in Haarlem interessante plekken waren. Je kon zoeken naar wat je wilde doen en wat de beste plek was om dat project tot stand te brengen. Vandaar dat ik heel veel te gast ben geweest bij andere gezelschappen. Van het NTG tot bij Stan, tot bij wat dan ook! Dat varieerde enorm, vooral omdat toen de voorstelling, het ontdekken van de mensen en de fascinatie voor het ongekende centraal stond. Vandaar dat ik een soort reizend volksvertegenwoordiger was, die fantastische dingen heeft mogen meemaken.

Wat zijn voor jou de belangrijkste voorstellingen geweest?

Daedalus is voor mij memorabel geweest. Het was de eerste keer dat ik zocht naar hoe je je eigen taal kon genereren vanuit wie je bent. Om samen met mensen die problemen hebben de codes binnen een normaal leven in te passen. Om het om te draaien: 'binnen het theater kan je je eigen codes bepalen'. En als je vanuit jezelf vertrekt, kan je op een interessante manier datgene wat je meedraagt verwoorden, wat die woorden ook zijn.

***Daedalus* was dus een voorstelling met mensen met een mentale handicap, wat gebeurde daarin, waar ging die voorstelling over?**

Daedalus, de vader van Icarus, was de ontwerper van een vliegmachine. Hij is blijven

vliegen, omdat hij slim genoeg was om niet te dicht bij de zon te komen, terwijl Icarus neerstortte. Je moet bij zo'n voorstelling rekening houden met een bepaalde vooringenomenheid van het publiek. Dus wat hebben we gedaan: de eerste 25 minuten hebben we de mensen zelf niet getoond, maar wel hun schilderwerken, hun stemmen, wat ze zeiden. Je kreeg dus een volledig beeld van wie ze waren, nog voor ze fysiek gezien te hebben. Daardoor zag je vooral hun kwaliteiten, en kon je hun artistieke gedachten volgen. Je kon de innerlijke wereld begrijpen om zo, gaandeweg, via details, steeds meer fysieke aanwezigheid te zien. Er waren veel discussies met de ouders over de vraag of zo'n stuk wel kon. Het was immers geen klassiek verhaal en het was ook geen bonte avond waarin we deden alsof iemand met een mentale handicap er net uitziet als iemand zonder handicap, wat dikwijls het geval was in de projecten toen. Dat was één van de eerste keren dat we hen toonden zoals ze waren, maar het publiek er stapsgewijs in begeleiden. Er was heel veel vrijheid in spel, waardoor de voorstelling nooit dezelfde was. Ook omdat we met die 45 man achter de scène zaten en het niet altijd te voorspellen was of ze wilden spelen of niet. Op het moment dat ze op moesten, moesten ze meestal naar het toilet en waren we verplicht een andere scène te doen. Ik had ook een aantal jokers, iemand die er altijd stond en die vijf nummers had. Als het stil viel, brachten we die naar voor. Dus het was geen gestructureerd geheel. Ik heb de voorstelling ook zelf nooit gezien. Ik moest achter de scène meehelpen en beslissingen nemen. Maar het was een feest, een ode aan het anders zijn, maar vanuit een evenwaardigheid. Naast *Daedalus* zijn er een aantal andere voorstellingen geweest binnen de Oud Huis Stekelbeesperiode, zoals *B is A in Bubbels*, met een tekst van Willy Thomas, waar ook het Kaspar-thema werd herdacht. An De Donder speelde daarin de hoofdrol. Arne Sierens heeft ook fantastische teksten geschreven in die periode en Johan d'Hollander heeft er nog *Mouchette* geregisseerd. Er zijn een aantal voorstellingen, waar er fantastische dingen gebeurd zijn, zoals de voorstelling met mijn vader bijvoorbeeld. Ik weet niet zeker of dat in de jaren tachtig was. Ik had mijn vader nooit echt weten acteren, want hij was toen vooral regisseur muziekprogramma's op de BRT. We vonden het interessant om mekaar eens te leren kennen op een andere manier, in het spel. En ik ben blij dat ik dat nog heb kunnen meemaken, want bij de laatste voorstelling hebben we ontdekt dat hij ziek was. Die voorstelling was voor mij een fantastisch cadeau. Ook daar werd heel sterk gespeeld met fictie en realiteit, wat mij enorm aanspreekt. Na verloop van tijd wisten de toeschouwers, die een soort van bezoeker waren van de voorstelling, dat het volledig een toneelstuk was. Maar het was doorspekt met persoonlijke anekdotes waardoor je moeilijk kon uitmaken waar de anekdote eindigde en de tekst van Harold Pinter begon. We speelden met de verwachtingspatronen van de kijker. Voor ons was het een fantastische ervaring, omdat twee totaal verschillende generaties samengebracht werden. Mensen die totaal anders denken over theater. Hoewel dat verschil groot is, heb ik toch heel veel aan mijn vader gehad bij de eerste stappen die ik in theater zette. Door hem daar enerzijds totaal niet bij te betrekken, maar toch naar zijn mening en advies te luisteren, kon ik veel leren. Hij kwam altijd zo'n drietal dagen voor de première kijken en kon dan perfect zeggen wat er klopte en wat niet. In dat opzicht had hij enorm veel kennis en ervaring. Ik was het er niet mee eens, natuurlijk, maar wat hij zei klopte wel altijd. Wat ik doe binnen theater heeft niets te maken met waar hij ooit voor stond, maar met ouder te worden zie je steeds meer overeenkomsten. Niet zozeer inhoudelijk, wat je brengt, maar veeleer de manier waarop, hoe je iets tot stand brengt.

Wat ons sterk opvalt als we de beelden zien van de jaren tachtig, in tegenstelling tot de jaren zeventig, is een soort van naturel in spelen. Heb je zelf het gevoel dat dit één van de beslissende nieuwigheden was, die je mee introduceerde?

Wel ja, het is niet voor niets dat bij de Oud Huis Stekelbeesfestivals Maatschappij Discordia elke dag de tekstlezing deed van kindertheaterteksten die wij belangrijk vonden. In dat opzicht is bijvoorbeeld Maatschappij Discordia een belangrijke invloed geweest om op aparte locaties te spelen, de intimiteit met het publiek op te zoeken, herdenken hoe je communiceert met uw publiek. Zij kwamen ook naar alles kijken. En in dat opzicht was de communicatie zeer intens. Wat betreft de speelstijl zochten we naar een vorm van eerlijkheid, voor zover dat binnen theater kan, want het blijft vertrekken vanuit de leugen, het

ingestudeerde, de verhouding: 'laten we aannemen dat..'. We wilden telkens een zo intens mogelijke dialoog met het publiek aangaan. Vandaar dat je het publiek ontvangt in een ruimte die je thuis is. Nu kiezen nieuwe makers er meteen voor om in het theater hun taal verder te ontwikkelen. Wij zochten een veilige plek. Je voelt je sterker door twee maanden in een bepaalde locatie te werken en dan het publiek naar jou te laten komen. Dat was toen een vorm van intimiteit. Door de thema's die we aanhaalden, vormde het een eenheid en was het allemaal in verhouding.

Zijn er scenografische elementen of de omgang met tekst waar je echt het gevoel hebt dat er iets veranderd is in die periode?

Wel, ik denk dat onze generatie veel minder refereerde naar het klassieke repertoire. Zelfs in de jaren zestig en zeventig zocht men nog naar het meest recente, nieuwe stuk. Meestal een stuk uit het buitenland dat ze zo snel mogelijk naar hier wilden brengen. Men keek toen vooral naar wat er in Duitsland, Frankrijk, Groot-Brittannië gebeurde en dikwijls was het een gevecht om als eerste de rechten te hebben om het stuk te spelen. Ik denk dat dat tegenwoordig veel minder het geval is. Er komt nog altijd veel vanuit het buitenland naar hier. Ik denk dat wij als eersten, in de jaren tachtig, probeerden de geschreven literatuur als vertrekpunt te hanteren en dat om te bouwen en te reconstrueren. Het was veelal Duitse literatuur, zoals Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, veel fin de siècle literatuur. Literatuur is toen veel belangrijker geworden en niet alleen bij mij. We gingen ook met muzikanten rond de tafel zitten, zodat niet alleen de tekst centraal stond. In dat opzicht waren er kruisbestuivingen en was in die beginperiode taal misschien iets minder belangrijk als vertrekpunt tegenover de periode daarvoor. Daarnaast zijn er mensen als Jan Lauwers en Jan Fabre die hun eigen teksten schreven.

Wat was juist de specificiteit van het jeugdtheater dat jullie maakten? In welke mate verschilde het van andere dingen die op dat moment gemaakt werden?

Zoveel kindtheater was er eigenlijk niet. Het was dus moeilijk om ons tegenover iets te verhouden. Het ging niet zozeer over het streven naar een bepaalde ideologie. Het was vooral kijken naar wat er gebeurde in Vlaanderen. Dat was belangrijker, want er liepen zoveel interessante mensen rond die zochten naar een zekere structuur. Ik vind het nog steeds fantastisch om om de zoveel tijd voor een jongerenpubliek een voorstelling te maken. Ik leer daar nog altijd ontzettend veel van, omdat je nooit vanuit een vanzelfsprekendheid kan denken. Het is een heel ander publiek dan volwassenen, want volwassenen komen met een bepaald afgelijnd wereldbeeld. Ze hopen dat beeld bevestigd te zien in theater. Ik vind dat jammer, omdat theater juist vragen moet stellen, de vanzelfsprekendheden openbreken. Een kind heeft niet zo'n 'af' wereldbeeld. Ze zijn benieuwd naar wat op hen afkomt en wat ze daarmee kunnen doen. Dat is voor een maker heel leerzaam. In dat opzicht is een kind of een jongere de ideale toeschouwer. Hij is gretig en tegelijkertijd heel kritisch. Zo gauw het hem niet interesseert, laat hij het direct merken. Telkens als je iets maakt met of voor jongeren merk je die directe respons, die eerlijkheid als publiek maar ook de gretigheid om hun wereldbeeld te verbreden. Dat maakt hen het ideale publiek.

Zie je ook negatieve effecten van de vernieuwing die toen gebeurd is?

Achteraf bekeken, maar dat is allemaal heel dubbel, vind ik het jammer hoe de kunstencentra zijn geëvolueerd. Ze zijn allemaal fantastisch, ook de Monty, en ik wil vooral niet beweren dat hun taak onbelangrijk is, maar ik vind het jammer dat de huizen zich vandaag vooral bekommeren om een bepaald profiel. In de jaren tachtig was er geen profilering en was er vooral interactie met de kunstenaar, omdat kunstenaars zich aandienden. Er was een groot respect vanuit de huizen voor de kunstenaar en wat hij bracht. Die profilering van vandaag is ontstaan door de subsidiëring. Ik ben heel blij dat ze geld hebben gekregen om voorstellingen te maken, maar er ontbreekt iets in die huizen. Men dreigt mensen te zoeken die passen binnen de evolutie van het Kunstencentrum. Dat is jammer! Voor mij is De Toneelschuur in Haarlem nog altijd een voorbeeld. Zij hebben een ongelooflijk profiel gecreëerd. Iedereen wil daar in première gaan. Ze hebben altijd gekeken

naar wat zich aandienende en dat versterkt. Daarin is voor mij Toneelschuur in Haarlem hét voorbeeld van wat een Kunstencentrum kan en hoort te zijn. Doordat de subsidie alles mee gestimuleerd heeft, zijn er veel kunstenaars ontstaan buiten de kunstenaars om. Misschien zijn in die periode daar de kiemen voor gelegd. Maar zonder die huizen was die hele generatie er gewoon niet geweest. Je had toen een aantal fantastische cultuurcentra, zoals dat van Eric Antonis in Turnhout. Je ging speciaal naar Turnhout om de dingen die daar gebracht werden te zien. Ook bijvoorbeeld het Figurentheaterfestival in Hasselt. Iedereen had toen meer een eigen profiel. Door de verschillende profielen van de centra deed je moeite om naar 140 te gaan, naar de Beurs in Brussel,... Je ging specifiek ergens naartoe. Nu denk ik dat iedereen alles wil hebben, waardoor het veel onpersoonlijker wordt. Daardoor vallen er bovendien veel uit de boot. Iedereen volgt een soort hype, waardoor het artistieke profiel van de huizen dreigt te verdwijnen. Dat was toen heel anders.

We associëren de jaren tachtig altijd met de Vlaamse Golf, maar is dit wel juist?

Dat was een hype die in Nederland is ontstaan en ook niet ontzettend lang heeft geduurd. Vijf à zes jaar kicke iedereen in Nederland op wat er in Vlaanderen gebeurde. Dat ging ten koste van de Nederlandse artiest, en was dus na vijf à zes jaar ook weer afgelopen. Het heeft een zware tegenreactie gekend. En je merkt nu dat de barrière tussen Nederland en België alleen maar groter wordt. We hebben er toen wel van kunnen profiteren, omdat een aantal mensen zich op kortere tijd, sterker konden ontwikkelen. Het is zeker van belang geweest, want je wordt pas echt gerespecteerd in Vlaanderen als je succes kent in het buitenland. Dat is toch eigen aan Vlaanderen en zijn minderwaardigheidscomplex. Het heeft zeker veel goeds gedaan, maar het blijven momentopnames waarvan je even moet profiteren, maar niet kan op blijven teren. Als je je daar teveel op baseert, is het ook afgelopen. Dat is wat nu gebeurt in Frankrijk en Duitsland. Waar ze vandaag mee bezig zijn, hoelang gaat het duren? Nu kan je niet op alle vragen ingaan, maar voor hetzelfde geld is het over een paar jaar weer afgelopen. Dat is het vluchtige van theater.

Liep Nederland toen artistiek voor?

Ik denk dat Nederland altijd heeft voorgelopen. Ik vrees vandaag de dag ook! Dus wat we zien in Nederland, daar gaan we ook mee te maken krijgen. Ik vrees dat Nederland, doordat ze groter is, vlugger aanvoelt hoe de politiek en de economie impact heeft op de podiumkunsten en de manier van werken. Toen was het positief. Er waren veel plekken waar je terecht kon. De media hebben ook een grote invloed gehad op de Vlaamse Golf. Ze hebben die Vlaamse gezelschappen geanalyseerd, er lijnen in ontdekt, wat vooral door Nederland geïnspireerd is, moeten we jammerlijk toegeven. Wij hebben er op ingespeeld en zijn er op doorgegaan, maar er waren toch een aantal mensen die er een grote invloed hebben op uitgeoefend, zoals bijvoorbeeld de media. Ook de omstandigheden hadden een grote invloed. Je had veel kleinere kunstencentra, waardoor je ineens een traject kon aflopen. Je kon gemakkelijk vijftien tot twintig voorstellingen spelen en dat was vrij uniek.

Zou je kunnen zeggen dat er toen een nieuw publiek is ontstaan in Vlaanderen dat nieuwe kijkcodes heeft opgeleverd?

Ik denk dat de link met de universiteiten groot was. Je merkte dat er een grotere binding was met universiteitsplekken. Misschien is dat nog altijd het geval, maar mij leek de band tussen universiteiten en podiumkunsten intenser. Veel meer studenten leken het te volgen en erop te reageren. Je inspireerde elkaar en dacht na over een volgende stap. Die generatie studenten zocht elkaar op, maar nu is alles zo groot geworden waardoor het moeilijker wordt om elkaar te ontmoeten. De universiteiten zijn onoverzichtelijk geworden. Ook het internet heeft de ontmoeting bemoeilijkt. Je komt elkaar niet meer tegen op café. Een dialoog ontstaat minder organisch vanuit het fysieke aspect, vanuit een natuurlijkheid, lijkt me. Ik weet het niet.

We ronden het af.

Met het niet te weten!

Interview: Wouter Hillaert

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Eline Van de Voorde