

**"Het was een generatie die iets wilde betekenen. We gingen onze eigen weg, zonder subsidies – daar dachten we zelfs niet aan."**

Ivo Van Hove

### **Hoe kijk jij naar de jaren tachtig?**

We waren toen twintigers. Dan kom je eigenlijk in een heel belangrijke fase van je leven. Ik heb wel eens gezegd dat de fase daarvoor voor mij een soort gevoel gaf dat ik het leven al eens een keer helemaal geleefd had. En dan begint er een tweede kans, zoals een kat met zoveel levens: er begint dan een soort tweede leven. Je wordt gewoon veel gevoeliger voor een aantal dingen waar je daarvoor niet gevoelig voor was. Je wordt nieuwsgierig op een aantal terreinen waar je dat ervoor niet was. Je maakt definitieve keuzes in je leven. Min of meer. Over welke richting je nou wil uitgaan. En dat is voor mij een eerste gevoel over de jaren tachtig. Ik dacht dat dat niet alleen voor mij gold maar dat het eigenlijk voor een hele generatie van mensen gold. In het begin van de jaren tachtig zijn Jan Versweyveld en ik begonnen met toneel maken, maar in hetzelfde jaar begon bijvoorbeeld ook Anne Teresa De Keersmaecker toneel te maken. Een beetje later scheurde Luk Perceval zich af van de KNS zoals dat toen heette. Er was Sam Bogaerts en Het Gezelschap van de Witte Kraai, een kleinschalig toneel maar met heel goede acteurs als Warre Borgmans, Johan Van Assche en Lucas Vandervost. Jan Lauwers was er natuurlijk ook. Jan Fabre, die uit de beeldende kunst kwam zoals Jan Versweyveld. Dat was zo'n generatie van mensen die allemaal eigenlijk iets wilde gaan betekenen, en wij deden dat allemaal niet zozeer in instituten of in grote instellingen. We gingen onze eigen weg, we vroegen ook geen subsidies aan – daar dachten we zelfs niet aan. Er ontstond dus zo'n generatie maar met heel veel spanningen, want er was natuurlijk veel concurrentie. En als je begint zonder geld wil je natuurlijk de aandacht op je hebben, en wie meer aandacht krijgt dan jij daar ben je toch jaloers op, en tegelijkertijd ook niet want je wenst iedereen het beste toe. Je kwam mekaar tegen in cafés, zeker in het Antwerpse. Er was ook een spanning Brussel-Antwerpen-Leuven toen. Dus dat is zo'n eerste gevoel dat ik heb rond de jaren tachtig vanuit onze kunst dan: dat er een generatie aan het opstaan was, met vallen en opstaan eigenlijk, maar aan het ontginningsproces bezig was. Ik heb wel eens ooit gezegd dat er in de jaren zeventig niets was gebeurd. Daar zijn toen een paar mensen kwaad over geworden. Natuurlijk gebeurt er elk decennium wel iets, maar ik had toch het gevoel dat wij kwamen uit zo'n stilstandperiode, dat er tijdens mijn jeugd, tussen mijn tiende en mijn twintigste, wat een fantastische tijd is geweest, maar dat er toch niet zoveel aan de hand was. Misschien komt het ook doordat ik in het klein seminarie in Hoogstraten opgesloten zat gedurende een hele week. Camille Paglia schreef een boek, dat toch eigenlijk hét boek van de jaren tachtig is geworden, over dat de mens narcistisch ingesteld was, dus met andere woorden op zichzelf gericht was, en niet zozeer het sociale dier was dat men tot dan toe had gedacht of had gehoopt. De jaren zestig hebben in de jaren zeventig niet veel opgeleverd. Er is niet veel mee gebeurd. En dat is het gevoel dat in de jaren tachtig eigenlijk verder is ontwikkeld: de mens die zich met zichzelf bezig hield. Dat zag je ook in het theater. Het theater was anders dan in deze tijd. We leven nu in een post-9/11 periode, dat voel ikzelf ook heel goed: het is toch een wake-up call, een schrikmoment. Dat was er toen niet: je was met jezelf bezig, met de vraag 'wie ben ik nu eigenlijk, hoe zit ik in mekaar, wat zijn mijn verwachtingen?', en doordat je jezelf ging exploreren ging je ervan uit, pretentius, dat het voor andere mensen ook iets ging beteken. Dus dat betekent die tijd voor mij. Enerzijds een generatie, dus toch een gevoel dat er iets algemeen aan het gebeuren was. En anderzijds een maatschappelijk kader waarin mensen heel erg op zichzelf gericht waren.

### **Het bestaande veld waar jullie buiten stonden, hoe was dat?**

Dat bestaande veld vonden wij maar niks. Dat vonden wij verschrikkelijk, de grote instituten, met uitzondering van het NT Gent. Daar gebeurde toen wel wat betere dingen. Die hadden duidelijk gekeken naar wat er in Frankrijk en in Duitsland aan de hand was. Ze hadden *Theater Heute* gelezen, en diezelfde plaatjes zag je op de scène. Dat vonden we wel oké,

maar de rest, de KVS met name, daar gingen we zelfs niet eens meer naar toe. En ook de KNS: dat was museumtheater vonden we. Het was stilaan een doodlopend straatje geworden met een publiek dat altijd hetzelfde was, eigenlijk heel incestueus. Dus daar hebben wij ons allemaal heel erg tegen afgezet. Luk Perceval is daar natuurlijk een duidelijk voorbeeld van omdat hij daar als acteur was betrokken was. Hij was een héle goeie acteur, en hij wilde wel iets maar hij kwam daar, en alles was nog in de oude stijl, de oude school. Dus wij waren een beetje de Fassbindergeneratie: met leren jackjes, en we hadden schijt aan alles en we vonden onszelf gewoon de beste, punt. Wij gingen het allemaal doen. En dat deden we allemaal op onze hele eigen, extreme manieren. Ik herinner me nog goed dat we voor de eerste keer in de Beursschouwburg terechtkwamen. We maakten een voorstelling, Jan en ik, eerst *Geruchten*, daarna *Ziektekiemen*. Na die twee voorstellingen werden we een beetje opgepikt door het establishment, die zagen wel iets in ons, en we mochten in de Beursschouwburg werken. Dat was toen eigenlijk het mekka. Jan Decorte zat er, en dat was voor ons toch iemand waar we ontzettend naar opkeken. Hij kon ons choqueren, ons echt overhoop halen, daar gingen we naartoe. We begrepen het niet allemaal, maar we hadden er iets aan. Maar in de Beursschouwburg mochten wij dus gaan werken, en dat deden we natuurlijk heel graag. Maar ik zal nooit vergeten dat Jan Versweyveld daar met zijn eigen lichtinstallatie, dus met neonlampen, tl-buizen en zo aankwam, en de techniekers gewoon weigerden dat op te hangen. Ze vonden het amateurisme. Ze hadden toen echt niet door dat dat de vernieuwing zou brengen. Tl-lampen zie je tegenwoordig in elke reguliere belichting, waar ter wereld bijna, ook in operahuizen. Dus er is wel een vernieuwing tot stand gebracht. Van wat er in de buitenwereld aan de hand was, wisten wij niets toen, daar waren we nog echt te jong voor. Het Kaaitheaterfestival bestond toen nog maar net, geloof ik. Die vernieuwing was voor ons heel belangrijk, maar eigenlijk ook heel evident. Het was niet iets waar we naar op zoek waren, het was gewoon de esthetiek, die uiting was van een soort nieuwe attitude. Tegenover acteren ook, dat zag je zeker bij iemand als Jan Decorte: dat was een heel ander soort acteren dan het psychologisch realisme dat je in die andere gezelschappen zag. Al die dingen kwamen samen, en dat versterkte mekaar. Het werd een soort kerncentrale.

**Het ontstaan van die esthetiek lijkt soms een beetje de mythe van de jaren tachtig te zijn. Maar kan je benoemen hoe dat dan ontstond of wat de invloedssferen waren die jullie oppikten?**

De invloedssferen lagen buiten het toneel zou je kunnen zeggen. Er waren er twee denk ik. Enerzijds de beeldende kunst. Het was heel duidelijk dat dat een heel grote invloedssfeer was. Er waren heel wat mensen in theater die eigenlijk opgeleid waren in de beeldende kunst: Guy Cassiers, die zat in de klas bij Jan Versweyveld, heeft grafiek gestudeerd, en hij speelde in mijn eerste voorstelling mee als acteur. Al de medewerkers van *Geruchten* waren allemaal mensen uit de academie, het waren geen acteurs. Ik was de enige uit de theaterwereld toen. Beeldende kunst zag je natuurlijk ook bij Jan Fabre die tegelijkertijd ook een beeldend kunstenaarscarrière aan het ontwikkelen was. En daarnaast zat de performance art, wat ook een grote invloed was voor ons. Dat is misschien altijd een beetje onderbelicht gebleven, maar ik voel nog altijd in mijn voorstellingen. Wij spreken bijvoorbeeld heel vaak over installaties, over performancekunstenaars van die tijd, want dat was een nieuwe vorm van acteren, dat was iets dat we in het acteren konden gaan gebruiken. Waar een acteur de illusie zo ver doordrijft dat ze terug realiteit lijkt te worden: dat is performance. Er zijn die beruchte performances waarbij iemand iemand anders door zijn arm schiet. Een echte kogel, die echt door een arm gaat. Daar waren we door gefascineerd. Ik zal nooit meer vergeten dat ik tijdens *Bacchanten* Johan van Assche een grote pijl en boog met een echte punt tegen het lichaam van Bart Slegers liet zetten. Ondertussen moest de tekst gezegd worden, want dat was natuurlijk onze vernieuwing: dat we performance art en beeldende kunst binnenbrachten in het toneel en daar toneel mee maakten.

**Die generatie, de 'Vlaamse vogels' zoals ze weleens genoemd worden, kenden jullie mekaar? Kwamen jullie elkaar tegen?**

We kwamen elkaar tegen: we kwamen natuurlijk in dezelfde cafés. Dat was geen grote verbroedering, daar waren we te jong voor, iedereen wilde zijn eigen punt maken. Het was ook geen haat en nijd. Jan Fabre had bijvoorbeeld heel snel de voorstelling *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was*. Dat speelde hier op een klein zaaltje boven op een zolderkamertje. Het Holland Festival pikte dat meteen op herinner ik mij, en plotseling stond hij in Carré, als ik het mij goed herinner. Daar waren we wel jaloers op natuurlijk. Bij ons is het wat langzamer gegaan. Maar onze eerste voorstelling *Geruchten* werd ook gezien door de mensen van het Kaaitheaterfestival. Die wilden dat meteen in het festival dat op dat moment plaatsvond. Maar wij zeiden nee. Met carrière was niemand bezig, wij wilden iets te maken dat uniek was, en het werd wel vrij snel opgepikt. Ook zo bij Anne Teresa De Keersmaeker. Haar eerste voorstelling was een solo van haarzelf, in een parachute herinner ik mij. De tweede, dat was *Fase*, dat was natuurlijk een wereldvoorstelling. Ik herinner me die première in de Beursschouwburg, met muziek die je nog niet kende en een soort dans dat je nog niet kende, want we kwamen van Maurice Béjart – dat was voor ons op dat moment moderne dans in België. Wij speelden in de jaren tachtig al in de Biënnale van Venetië, wij speelden in Verona, ... dus wij waren toen eigenlijk al enorm bezig met naar buiten te gaan. Maar met extreme dingen waar we helemaal achter stonden. Geen compromissen, en dat gold voor al die mensen. Maar het was niet zo dat er samen gezeten werd of verbreederd werd. Integendeel, het was eigenlijk iedereen op zijn terrein.

### **Wat was de rol of de functie van de kunstencentra?**

Het was wel zo dat de kunstencentra als eerste ons allemaal de kans gegeven hebben om ons werk te laten zien, want wij zaten allemaal in zoldertjes, in keldertjes, aan de dokken, in wasserijen, in kleine zaaltjes overal. Zij hebben ons naar buiten gebracht. Mijn derde voorstelling, *Als in de oorlog* heeft echt een tournee gehad, op goede plekken toen. Het was zeker zo dat zij die hele generatie ondersteund hebben, systematisch en continu. *Als in de oorlog* was de eerste echt goed ondersteunde voorstelling, we werden zelfs betaald. Het was niet de meest gelukte voorstelling vond ik zelf, maar je werd dan niet meteen gedropt. Er was echt wel een oog, een besef dat er iets ontstond. De kunstencentra hebben daar toen heel goed werk in geleverd, in tegenstelling tot de grote instellingen eigenlijk, want zij hebben heel die generatie links laten liggen, waar ze nu misschien heel veel spijt van hebben.

### **En het beleid? Hoe werd daar gereageerd?**

Wij waren daar niet mee bezig, dat was iets heel raars. Dat vind ik zo'n groot verschil met de jonge mensen die nu afstuderen: zij weten al precies hoe ze beleidsplannen moeten maken en hoe ze aan geld moeten geraken, welke potjes er zijn. Daar waren wij helemaal niet mee bezig. Onze groep heette toen AKT: het was een parafraze op het BKT, het Brabants Kollektief voor Theaterproducties – wij hadden dan het Antwerps Kollektief voor Theaterproducties. Van collectief was echter geen sprake: het waren enkel Jan en ik. We hadden een vzw opgericht en Jan was daar de baas van. Ik moest nog in legerdienst of in burgerdienst, en ik koos om burgerdienst te doen, en ik had geregeld burgerdienst te doen bij mijn eigen bedrijfje namelijk het AKT, en Jan was mijn baas. Er kwamen controleurs met Jan spreken. Krankzinnig, maar dat werd eigenlijk ook een beetje gedoogd. Iedereen wist het wel. Zoiets was eigenlijk ook een verkapte vorm van ondersteuning, van iets mogelijk maken. Twee jaar heb ik zo gewerkt. Tegelijkertijd openden wij een café, dat heette toepasselijk Café Illusie. Dat was toen het eerste grand café in Antwerpen. Modern ingericht, groot. Tegenover de academie, dus we hadden heel veel studenten van de academie. En wij organiseerden er bekende parties toen. Heel de stad kwam daar naartoe. Daar moest je zijn. En wij deden operaparty's met operazangers en dergelijke. De pinguïnparty zal ik nooit meer vergeten, met een man van de zoo die voor de pinguïns zorgde. Er was een kunstenaar die gefascineerd was door pinguïns en die heeft dan een pinguïnavond gedaan. Dat soort dingen deden we, en daarmee ondersteunden wij eigenlijk onszelf. Peter Van Kraaij werkte in dat café, ik werkte er, Jan werkte er, ... wij konden er van eten, wij verdienden er niks aan, maar we hebben daar twee jaar lang van geleefd met een aantal mensen. In dat café maakten we ook toneel, beneden. Daar heb ik *Agatha* gemaakt,

niet mijn slechtste voorstelling, van Marguerite Duras. Dora van der Groen spreekt daar nog altijd over, het was toen ook een eyeopener. Omdat het zo simpel kon: in de kelder gaan zitten en daar een decor bouwen, begrijp je? Als je maar een idee had over wat je daar ging doen. Dus eigenlijk waren we niet met subsidies bezig. Er was ook niemand die ons daarop wees, dat dat überhaupt kon. En we waren ook niet met geld bezig toentertijd. We leefden heel bescheiden. Uitgaan was er eigenlijk amper bij. Als je uitging dat kon je één pintje betalen, één bolleke, misschien nog eens eentje. Gaan eten was er absoluut niet bij. Maar daar waren wij tevreden mee. Het was ook geen verpauperde boel. We waren eigenlijk al kleine ondernemers, we zorgden ervoor dat het aan de gang bleef.

En dan werden we gevraagd in Gent bij Akt-Vertikaal, met een klein beetje subsidie was dat toen – drie miljoen Belgische frank, daar maakten wij drie nieuwe voorstellingen per jaar van. We hebben dat café meteen stopgezet, gelukkig net op tijd want anders zouden we echt failliet gegaan zijn. We gingen dus niet meteen aankloppen bij beleidsmakers, die stonden eigenlijk heel ver van ons af. Ik denk dat wij een soort breekijzer zijn geweest. Dat was toch een kleine revolutie waar niet iedereen van op de hoogte was. Omdat we hard moesten knokken hebben we een soort kracht ontwikkeld. Je ziet ook dat veel van deze mensen ook leiders geworden zijn van gezelschappen, die dus ook een verantwoordelijkheidsgevoel voor mensen hebben ontwikkeld.

### **Hoe ben je eigenlijk in theater beland? Was het jouw eerste passie?**

Voor mij is dat ontstaan op dat klein seminarie in Hoogstraten. Je moet je inbeelden dat in die tijd een internaat een wereld op zichzelf was. Je kwam binnen op maandagochtend, ik meestal op zondagavond omdat ik zestig kilometer verder woonde. Je bleef tot zaterdagmiddag, dan was er immers nog les – ik heb de eerste drie, vier jaren tot zaterdagmiddag les gehad, daarna was het tot vrijdagavond. Dus je was een hele week op dat internaat. Er was één moment op woensdagnamiddag dat er vrije tijd was, en dan kon je kiezen: je kon gaan sporten, je kon naar buiten – dat betekende dat je de meisjes van het meisjesinternaat ging lastig vallen of dat je in baldadigheden naar het dorp trok. Maar er was ook een toneelgroep onder leiding van een bezielde leraar, daar kon je ook naartoe gaan. En daar koos ik voor, ik weet überhaupt niet waarom, maar daar koos ik voor, intuïtief. En dat ben ik zes jaar lang blijven doen. Je repeteerde elke woensdag en je deed oefeningen, en dat leidde op het einde van het jaar tot een grote voorstelling. Er was daar was een theatertje, met een doek, met alles erop en eraan, in de school. Dan mocht je laten zien waar je een heel jaar aan gewerkt had. Dus daar is het eigenlijk begonnen, ik was toen zelf acteur. Ik heb het één keer gehaald tot hoofdrolspeler. Ik was daar toen al heel ernstig mee bezig. Binnen die wereld van het internaat hadden wij nog eens een kleine eigen wereld, waar niemand een heel jaar van mocht weten. Dat was een warm nest, waarin ik veel van mezelf kwijt kon. Ik wist toen nog niet wat ik wilde worden, ik wilde natuurlijk acteur worden of zoiets, maar ik wilde ook journalist worden, enzovoort. Toen zag ik een voorstelling van Franz Marijnen, *Het Liefdesconcilie* van Oskar Panizza: dat was een choquant iets in die tijd, omdat het een voorstelling was tégen de katholieke kerk, met een amechtige Jezus of God De Vader. Het was een enorm spektakel, maar toch ook met acteurs die daar goed stonden te spelen. Toen dacht ik: dit kan ik en dit wil ik. En dat heeft mij dan echt op de lijn van het regisseren gebracht, maar het heeft allemaal nog een tijdje geduurd. Ik ben eerst rechten gaan studeren, dat heb ik drie jaar gedaan, daarna ben ik naar het Rits gegaan, en in het Rits ben ik meteen begonnen met die eerste voorstelling *Geruchten*. Toen was het wel duidelijk voor mij en dat is sindsdien nooit meer veranderd.

### **Kan je iets meer vertellen over die voorstelling *Geruchten*?**

Dat is een voorstelling waar iedereen over spreekt, maar die niemand gezien heeft. Dus ik kan erover vertellen wat ik wil. Het was 1980 of 1981. Jan Versweyveld had ik net leren kennen, wij waren bevriend geraakt en besloten om naar New York te trekken. Dat was voor mij een enorme ervaring en ook voor Jan. Ik heb daar toen, naar aanleiding van iets wat in mijn leven gebeurd was, een tekst geschreven van zeven pagina's, fragmenten, en dat heette *Geruchten*. We zijn op zoek gegaan naar mensen om dat te spelen. We wilden dertig

mensen op de scène hebben, dat was natuurlijk niet gemakkelijk. Er ontstond zo een groep van dertig mensen die we eigenlijk van scholen plukten, maar ook van disco's en van op straat: iemand die we interessant vonden, daar gingen we naartoe en vroegen: 'Wil je niet meedoen?'. We repeteerden's avonds bij ons thuis, op ons appartement, we hadden geen repetitielokaal. Het werd gespeeld in een oude wasserij van een vriend van Jan. Het was een braakliggend ding, helemaal leeg. Er mochten dertig toeschouwers binnen, dus het was dertig-dertig. De voorstelling was performance-geïnspireerd, de tekst was eigenlijk maar een aanleiding, het waren meer kreten. Alex van Royen, mijn toenmalige leraar, een hele moeilijke, kritische man, was er helemaal verbouwereerd van, dat dat ook toneel kon zijn, hij zei: 'Dat zijn kreten, en het is goed dat je dat doet, maar dat moet nu langzaam gepolijst worden'. Maar ik vond dat niet nodig, ik vond de ruwe blokken heel goed. Er waren dansnummers tussen, zang, heel veel muziek, geluid, beeld en taal,... het was een soort nieuwe vorm van performanceachtig toneel, zou je kunnen zeggen. Het zat elke avond vol. Wij deden onze publiciteit erg goed, en allemaal zelf. Echt illegaal, 's morgens om vijf uur opstaan om de affiches te gaan plakken. Het was een heel plezante tijd, warm, ook wel met een gevoel dat je iets doet dat niet mag, en dat dat lukt, en voor de politie op de loop, al dat soort dingen. We zijn nooit gepakt geweest. Er was een man die een studie maakte over toneel in België, een professor, David Willinger, ik zal zijn naam nooit vergeten. In *De Standaard* verscheen er een artikel van die man, een paar weken nadat wij aan het spelen waren, en dé voorstelling van het jaar die hij gezien had was *Geruchten*. Toen begon het natuurlijk, en kwam Pol Arias direct naar ons toe, dat is één van de weinige journalisten die die voorstelling gezien hebben. Het Kaaitheater kwam ook meteen kijken, want ze dachten: we zijn hier iets aan het missen. Maar het is een voorstelling waar geen enkele kritiek over verschenen is, behalve in New York, in *The Drama Review*, dus één van de grootste theatertijdschriften. Dus dat is een soort cult-succes geworden. Bij de tweede voorstelling waren de verwachtingen dan ook heel groot, veel te groot. We hadden toen veel hooi op onze vork genomen. *Ziektekiemen* speelden wij in Montevideo, aan de dokken, een grote lege hangar, waar toen ook tentoonstellingen plaatsvonden. Wij mochten als enige toneelgroep daar spelen, want zij hadden ook schijt aan toneel, ze vonden dat ouderwets. Het was met echte auto's dat we speelden. De cameraploeg van de BRT kwam daar, er zijn dus wel beelden van die voorstelling geloof ik. Die verwachtingen waren bijna niet waar te maken. Je hebt meevallers, je hebt tegenslagen, en je moet gewoon bij jezelf blijven en je niet laten leiden door de verwachtingen van andere mensen en door de meningen van andere mensen. Je moet goed luisteren naar kritiek waar je iets mee kunt doen. Heel snel eigenlijk stonden wij in the picture. Want met die tweede voorstelling kregen we veel persaandacht. Op dat vlak zijn we zondagskinderen, dat is heel goed gegaan.

### **Beelden die ik gezien heb van *Wilde Heren* doen sterk denken aan punk of rock-'n-roll.**

Dat was het ook, ja. En dan was *Wilde Heren* misschien de meest toegankelijke van alle voorstellingen. *Geruchten* was echt een statement hoor... een koor op de scène met één iemand erin... Theatraal zat het niet slecht in elkaar. Er was bijvoorbeeld een figuur die niet sprak, Matthias heette die figuur, en daarvoor hadden we een jongen gecast die helemaal in zichzelf gekeerd was, en hij stond centraal in het stuk. Het ging wel over iets, het waren niet enkel vormexperimenten. Daar is het achteraf dikwijls toe geneutraliseerd, maar dat was het niet. Het waren ook echt kreten zoals Alex Van Royen zei, hartenkreten, pijn op de scène, verwachtingspatronen en desillusies op de scène, daar ging het toch wel over. En *Ziektekiemen* was een groot liefdesdrama, mijn eerste grote liefdesdrama, heel seksueel, heel dubbel, heel ambivalent. Het was de tijd van David Bowie met *Aladdin Sane*, *Young Americans*, *Station To Station*, ... dat maakte enorme indruk op ons. Dat concert in Vorst Nationaal, een muur van neon, van wit licht dat op je afkwam, en hij begon zijn concert met een film van Luis Buñuel, *Un Chien Andalou*, waarin een oog werd open gesneden. Dat waren onze inspiratiebronnen, dus ja, punkrock was ook wel waar we mee bezig waren. Het was wel een vertelling, maar niet op een narratieve manier, dat narratieve is bij ons eigenlijk veel later gekomen. Ik denk dat het belangrijk is in het begin, dat je je eigen weg vindt: hoe vertel ik mijn verhaal, wat is mijn verhaal precies, wat kan ik daarin kwijt, welke middelen

gebruik ik daarvoor, ... Dat heeft bij ons drie, vier, vijf jaar geduurd en het toneel is pas later gekomen, het echte toneel.

### **Kan je iets vertellen over *Blessures*?**

Dora van der Groen kwam kijken naar *Agatha*, onze vierde voorstelling, in 1984, op basis van de tekst van Marguerite Duras over een incestueuze relatie tussen een broer en een zus. Dat werd bij mij door twee mannen gespeeld, die tekst, die natuurlijk niet narratief was, eerder sfeer. Er waren twee kanarievogeltjes die los in die ruimte vlogen en die op de toeschouwers gingen zitten. Dora heeft mij naar aanleiding van die voorstelling meteen gevraagd les te komen geven in het conservatorium in Antwerpen, waar toen mensen als Luk Perceval, Warre Borgmans, Lucas Vandervost, en Johan van Assche les gaven. Die zagen dat absoluut niet zitten, maar Dora die zei: 'En toch komt ie want ik heb nog nooit zo'n kwaliteit in Vlaanderen gezien, en hij komt naar de school'. Dus ging ik naar die school. En wij deden verder met wat we normaal ook deden, namelijk een voorstelling maken op een heel extreme manier, niks met tekst: wij gebruikten tekst als aanleiding voor iets. We noemden dat projecten, wat je nu improvisaties zou noemen, maar dat vind ik een vervelende woord, want het waren gerichte improvisaties, waarbij we de acteurs uitdaagden om heel extreme dingen te doen. Bijvoorbeeld met je hoofd tegen de muur slaan, dat soort dingen. We hadden bedacht dat we graag een levende tijger op de scène wilden, twee acteurs met een levende tijger, dat zou nu allemaal niet meer kunnen. Die tijger werd gewoon besteld, een Bengaalse of Siberische tijger. Ik moet zeggen dat ik erg schrok als dat ding kwam, ik heb ontzettende schrik van dieren, van alle dieren – vissen in een bokaal dat vind ik net kunnen. Maar ik had natuurlijk beloofd dat ding mee te lossen, want ik had het immers bedacht. Het dier was ongelooflijk groot en lang. Het zat in een kooi, en die stond gewoon los op het palet, dat zou nu niet meer kunnen. Met tien man hebben we dat ding eruit geheven. En de tijger hief zijn staart op en spoot mij helemaal onder, ik stond er vlak achter. De stank van urine van een tijger is echt verschrikkelijk, dat heeft dagen geduurd eer die weg was. Maar die tijger werd dus op de scène gezet, en ook dat zou nooit meer kunnen. Je zag het niet in begin, er hing gaas voor. Bart Slegers en Frank Focketyn deden een hele act, een kwartier lang, en geleidelijk aan ging het gaas naar omhoog. Het leek een filmbeeld te zijn, totdat het laatste gaas omhoog was. Ik had de bewaker gevraagd die tijger goed op te jagen. Dus die ging echt in zijn kooi tekeer... Wat dan vervolgens moest gebeuren was dat Frank Focketyn zijn hand in de kooi moest steken, naar het publiek kijken en zeggen: 'Ik ben niet bang'. Dus hij stak zijn hand daarin en de tijger hapte toe... Dat zochten wij dus op, dat gevaar. Die illusie van het theater, dat was iets wat ons enorm bezighield. Wij zochten daar de realiteit van op. Het live-aspect vind ik nog steeds belangrijk. Dat heeft ook te maken met wat theater eigenlijk is. Ik denk dat theater, ook voor de 21<sup>ste</sup> eeuw, de kunstvorm van de toekomst is, omwille van het live-aspect. Er is geen enkele andere kunstvorm waar het dat live-aspect zo belangrijk is. En dat zal theater totaal uniek maken ook, de volgende jaren, als kunstvorm. En dat live-aspect betekent al een gevaar. Het kan elke avond fout gaan, en dat probeerden we een beetje te versterken. Nog altijd eigenlijk. Als er bij ons iets gegeten wordt op de scène, wordt er meestal écht iets gegeten. Dat soort dingen zijn gebleven.

### **Wanneer heb je dan de klik naar de tekst gemaakt?**

Dat is op school gebeurd. Er was al Marguerite Duras, Heiner Müller, ... Maar dat waren eigenlijk geen toneelstukken, dat waren schetsen, verhalen, ... klimaten bijna. Doordat ik op de school terecht kwam bij Dora heb ik voor de eerste keer *Troilus and Cressida* gelezen van William Shakespeare. Een stuk dat ik niet kende, dat ik nooit gezien had. Dat heb ik toen met de studenten gedaan, in de rode zaal van de Singel, met een decor, met belichting, alles erop en eraan. Jan en ik hebben eigenlijk ons vak daar geleerd, want wij kregen die hele Singel tot onze beschikking. Al die techniekers werkten dag en nacht, en wij maakten belichtingen tot vier uur 's nachts, dat was allemaal geen probleem in die tijd, kan nu ook allemaal niet meer: de arbeidsvoorwaarden zijn allemaal veranderd. Voor *Troilus and Cressida* hadden wij de scène vol turf gelegd: dat betekende dat die turf uitdroogde na drie dagen, dus heel de singel lag onder het stof nadat wij daar weg waren. We hebben daar geleerd wat het is om

een grote zaalvoorstelling te maken. De acteurs leerden er spreken, want ze moesten op een andere manier spreken dan in een kleine zaal. Het gevoel voor architectuur, om mensen in een groter kader te zetten, dat was er eigenlijk meteen. En ook de liefde voor de tekst. Door *Troilus and Cressida* ontdekte ik dat ik veel persoonlijker werk kon maken door het masker van de tekst van iemand anders, uit een andere tijd. Ik heb dat sindsdien 'gemaskerde autobiografieën' genoemd. Daarvoor waren het echte autobiografieën zal ik maar zeggen, ging het over hoe ik mij voelde op dat moment. Maar het verbergen achter een tekst leverde voor mij nog persoonlijker statements op. Dat heb ik dus te danken aan het werk met studenten en aan de kansen die ik via Dora en de Singel heb gekregen.

**In welke mate heeft Dora van der Groen een invloed gehad op meer mensen in Antwerpen, en wat was die invloed precies? Hoe heeft zij bijgedragen aan de ontwikkeling van een aantal mensen?**

Ze heeft natuurlijk een enorme invloed gehad, omdat er uit die school een hele generatie van mensen is gekomen. Er was de acteursgeneratie, die heel snel daarna naar het regisseren zijn gegaan. Dat wil al zeggen, dat deze mensen in de opleiding een soort beeld hebben meegekregen dat niet alleen maar gaat over hoe ontwikkel ik mijn rol, maar ook over hoe sta ik in een voorstelling. Dat is iets dat bij Dora ontzettend meespeelt altijd, het gevoel meekrijgen, ook voor het geheel. Daarna is uit die school de generatie ontstaan van de collectieven: tg STAN komt uit de school, Compagnie de Koe, de Roovers, SKaGeN, ... Blijkbaar was er een 'humus' in de school en die is er nog altijd, want daarna zijn er individuen uitgekomen zoals Benjamin Verdonck. Zij maakt als het ware een humuslaag waarop je je eigen planten kunt gaan schieten, en waarop je je eigen beslissingen kunt gaan nemen. Dus ja, het theaterveld in België is heel vaak terug te brengen tot mensen die bij Dora van der Groen begonnen zijn. Dat komt omdat Dora nog altijd totaal onbevooroordeeld in die wereld staat. Ze gaat naar een voorstelling kijken en ze vindt ervan wat ze ervan vindt. Tegenover mij kan ze bijzonder kritisch zijn, ik heb dat nooit vervelend gevonden, integendeel, het heeft me altijd gestimuleerd. Dat is haar grote kracht, ze kijkt naar wat ze ziet en daar gaat ze op in. Ze zegt altijd: 'Theater is de kunst van het moment, van het in het moment zijn'. En zo staat zij ook tegenover dat theater zelf. Dat creëert natuurlijk een grote bevrijding voor de studenten die daarmee in contact komen. En dat geeft een goede verdienste aan zo'n school. Daar zijn regisseurs, groepen, leiders en fenomenale acteurs uitgekomen. Dat is eigenlijk twee decennia lang bepaald geweest door die school.

**De fusies die je achtereenvolgens meegemaakt hebt, op welke manier heeft dat een artistieke wijziging in je werk teweeggebracht?**

Ik sta bekend als een netwerker: ik heb mijn ogen open, ik ben geïnteresseerd in andere mensen, ik ben ook geïnteresseerd in wat andere makers doen, ga naar hun voorstellingen kijken, heb gesprekken met hen, ... dus ik houd ervan om de krachten te bundelen. Ik vind een versplintering in het theater een ramp. En ik vind dat daar dringend op een betere manier moet over nagedacht worden. Toen ook al: Akt was wel iets, maar we konden veel meer doen door samen met Vertikaal te gaan. Dan hadden we een zaal ter beschikking, een repetitielokaaltje, een telefonist, ... er was een klein 'structuurtje', wat het gevoel gaf dat je ook 'naar je werk ging', in die zin dat je je werk niet elke dag bij elkaar moest vechten. Dat je ook wist: we kunnen een jaar door. 't Is maar met dit geld, maar we weten hoe we zo een jaar door kunnen met z'n allen. Ik heb toen ook al een klein groepje gevormd, met Peter Van Asbroeck, René van Sambeek, die toen is gestorven, Goele Derick, ... een héél klein groepje van mensen. Ik vond het belangrijk om vaste acteurs te hebben, omdat je werk daardoor beter werd. Dus dat waren de eerste fusies. Die waren bedoeld om de werkomstandigheden te verbeteren. De fusie die heel belangrijk is geweest was die met De Witte Kraai. Akt was samen gegaan met Vertikaal, dat heette Akt-Vertikaal, en Akt-Vertikaal ging samen met De Witte Kraai: dat werd De Tijd. In De Tijd ben ik niet zo lang geweest, daar groeide ik eigenlijk al uit voordat ik erin kwam. Ik heb toen wel voorstellingen gemaakt zoals *Macbeth*, wat toch de eerste echte grote zaalvoorstelling was, en wat ook in Amsterdam veel furore maakte. Dat was met Chris Nietvelt, heel prominent als Lady Macbeth. Zij is dan meteen weggekocht kun

je zeggen, door Toneelgroep Amsterdam. Ik ben dan heel snel naar Het Zuidelijk Toneel gegaan. Dus die eerste tien jaar zijn voor mij een snel maar heel organisch groeiproces geweest. Waarbij het niet ging over groot, groter, grootst, maar waarbij Jan en ik eigenlijk heel snel het gevoel hadden, zoals Dora een keer zei, dat we toneel moesten maken met veel middelen. Dat wil zeggen met veel mensen op de scène. Er zijn weinig regisseurs die daar interesse in hebben en die dat ook kunnen. Ik maak op dit moment een monoloog, voor mij echt een hele concentratie. Ik zei soms wel eens: 'Laat nu vijftien mensen opkomen, dan weet ik precies wat ik er moet mee doen'. Wij hebben dat altijd gehad, die verliefdheid op de grote zaal, op dat grotere toneel, met een team werken dat groot is, want daar houd ik erg van, en met acteurs werken, met veel mensen werken ook, met een dertig- of veertigtal mensen werk je toch aan zo'n voorstelling. En binnen De Tijd was het duidelijk dat het die richting niet zou kunnen uitgaan en dat het beter was dat Lucas daar zijn stempel helemaal op kon drukken. En dat is ook zo gebleken. Hij heeft een soort toneel ontwikkeld dat heel ver van het mijne afstaat, dat verteltoneel is, en mijn toneel is meer een narratief en fysieker acteurstoneel geworden.

**Is jullie werkwijze van toen, zoals het samengaan van scenografie met dramaturgie, nog hetzelfde als vandaag? Ik denk dan bijvoorbeeld aan *Bacchanten* en *Don Carlos*.**

*Bacchanten* was een heel goede voorstelling, denk ik. Het was voor de eerste keer dat we een Griekse tragedie, die toch vrij moeilijk dramaturgisch is te vatten – we deden dat met Klaas Tindemans toen – helemaal doorgeëxerceerd hadden, in combinatie met een vormgeving die mee ontstaat vanuit die dramaturgie of die de dramaturgie meteen beïnvloedt. De scenografie schept tegelijk een ruimte waarbinnen de acteurs voor een stuk wel beperkt zijn. Maar dat ben je altijd: ook als wij in deze kamer op stoelen zitten. Je hebt altijd te maken met bepaalde beperkingen. Het aspect van de beeldende kunst was toen erg belangrijk: de scenografie was sterk geënt op het werk van Joseph Beuys, de materialen die Beuys gebruikte. Met topacteurs, dat was toen nieuw: het was voor mij de eerste keer dat ik werkte met Warre Borgmans, Johan Van Assche, Bart Slegers was er wel al bij, maar ook met Chris Nietvelt werken was nieuw. Het waren al die elementen van het toneel, die voor de eerste keer in een ideale vorm samenkwamen. En dat zijn we, denk ik, blijven verder ontwikkelen. *Don Carlos* was meteen een heel grote uitdaging. De voorstelling duurde vier uur. Ik heb daar echt fouten in gemaakt, en veel geleerd over plaatsingen van mensen op scènes: dat je dus niet een 'scèneke' tussen twee mensen die op een bankje met mekaar spreken tien meter op het achtertoneel kunt zetten. Nu kan zoiets weer wel want we gebruiken zendmicrofoons en camera's. Dus ik denk de *Bacchanten* als voorstelling een eyeopener was voor heel veel mensen. Dat was toch een soort van repertoiretoneel, waarin veel acteurs graag wilden spelen, dat niet was zoals het in de instituten gebeurde. Het werd ervaren als repertoiretoneel met een betekenis van vandaag, met een esthetiek van vandaag, hoe abstract het er ook uitzag – want het was een vrij abstracte voorstelling destijds. We gebruikten ook niet alleen maar klassieke muziek zoals dat meestal in voorstellingen destijds gebruikt werd. Dat werd toen aanvoeld als zijnde een nieuwe stap in hoe je met repertoire kon omgaan. Dat zijn we inderdaad ondertussen blijven ontwikkelen en daar plukken we nog altijd de vruchten van.

**De manier waarop je met acteurs werkt, is dat veranderd? Het begin noem je eerder performance-achtige, en dan werk je plots met grote acteurs...**

Daar heeft de school heel veel in betekend omdat ik toen in aanraking kwam met het werken met acteurs. Want het ging om hen, het ging nooit om mij, het ging niet om de voorstelling, het ging om hoe zij zich het best konden presenteren binnen die voorstelling en dingen konden laten zien die ze nog nooit hadden laten zien. Dus die liefde is echt op de school ontstaat, en door samen te gaan met De Witte Kraai. De Witte Kraai had echt goede acteurs. Die kwamen dan bij ons spelen, en dat waren dezelfde mensen die mij twee jaar daarvoor absoluut uit de school wilden. Warre Borgmans in *Bacchanten* bijvoorbeeld, dat zal ik nooit vergeten. Het was toen natuurlijk al een fe-no-me-nale acteur: wat Warre met tekst kon doen... Hij stond gewoon stil en gaf zijn verhaal, en ondertussen hadden we een systeem dat

het leek alsof er bloed uit zijn hoofd stroomde – dat was gewoon een druppeltje van boven natuurlijk. Het was theateraal maar ook menselijk beklijvend, van iemand die eigenlijk buiten zichzelf geraakt was door iets wat hij meegemaakt had, een man in shock. Maar ook Chris als Lady Macbeth. Ze is er, volgens mij, ook voor genomineerd geweest. Zij waren meteen thuis bij mij en ik kon meteen die talenten aanspreken én uitdagen om nog niet betreden paden te bewandelen. En ook voor mij was het duidelijk: ik was eindelijk thuisgekomen. Dat was het gevoel.

**Van de jaren tachtig tot pakweg de overstap naar het Zuidelijke Toneel, zie je daar thematische verschuivingen? Dat gaat van jezelf naar meer grotere verhalen?**

In de jaren negentig was er de grote tendens dat ik voornamelijk familiegeschiedenissen op de scène heb gezet, en in de tweede helft van de jaren negentig bij het Zuidelijke Toneel liefdesgeschiedenissen. Mijn werk nu bij Toneelgroep Amsterdam, dat is veel 'sociologischer' van aard. Ik ben meer geïnteresseerd geraakt in Molière omdat hij zo'n socioloog is. Dat komt ook door *Der Ring des Nibelungen* die ik gedaan heb, waar ik dat gevoel enorm had, en dat komt natuurlijk door de wereld waarin we leven. Ik geloof nog altijd dat actualiteit op de scène niet zo interessant is, of helemaal niet interessant is. Daar kunnen andere media als televisie en tijdschriften veel beter werk doen dan wij op het toneel kunnen doen. Maar de reflectie is natuurlijk wel ongelooflijk belangrijk, en ik denk dat mijn werk bij Toneelgroep Amsterdam veel 'maatschappelijker' is geworden. Het verhoudt zich veel meer tegenover thema's die belangrijk zijn, zoals migratie: *Rocco en zijn broers* bijvoorbeeld gaat daarover. In het *Antonioni-Project* gaat het wel over een liefdesgeschiedenissen, maar die het heel moeilijk hebben om zich in stand te houden tegenover een voortdurend veranderende urbane wereld. Dat is mij nu veel meer gaan boeien. Dus als je terugkijkt, kun je wel zien dat er grote verschillen zitten in de thema's. Je leeft niet los van de wereld. Als er twee vliegtuigen in een toren vliegen dan kun je niet in je eigen wereld blijven zitten, tenzij je je extreem terugtrekt in je eigen wereld. Dat vind ik ook prima, maar ik had zelf de behoefte om mij daar op een of andere manier tegenover te verhouden.

**Was het dan alleen maar je eigen wereld in de jaren tachtig? Of in hoeverre zou je kunnen zeggen dat je werk toen ook een weerspiegeling was van de jaren tachtig, van de maatschappelijke, sociale of economische situatie?**

De jaren tachtig staan bekend voor het feit dat de ideologieën allemaal weggefallen waren. Dan krijg je natuurlijk een eerste reactie: het narcisme, want je bent met jezelf bezig. Er is geen groot kader meer. Religie, dat speelde absoluut geen rol in de jaren tachtig. Dat is pas veel later terug een rol gaan spelen. Daar was niemand mee bezig, dat vond niemand van enig belang. Dus de kaders waren weggefallen, en de voorstellingen zullen zeker daarin te plaatsen zijn. Een voorstelling als *Bacchanten* bijvoorbeeld: Dionysos komt naar een stad, en hij lijkt die stad te bevrijden, hij lijkt de vrouwen te bevrijden, maar het is eigenlijk een heel kwaadaardig en pervers opzet van hem. Het is eigenlijk wraak die hij komt uitoefenen. Dus dat weerspiegelt een wereld vol ambivalentie, waar er geen duidelijk goed en kwaad was. Dat is ondertussen weer veranderd. Het goed en het kwaad kunnen we weer veel duidelijker definiëren, dat was in de jaren tachtig niet zo. Een voorstelling als *Bacchanten*, denk ik, gaf daar een weerslag van. Ik ben zeker geen moralistisch regisseur, en eigenlijk vind ik het alleen maar interessant om niet op een amorele manier maar op een immorele manier toneel te maken. En dat heeft zeker met de jaren tachtig te maken. Toen was het heel vanzelfsprekend dat je die ambivalenties liet zien en dat je daar geen richting in aangaf. Dat je dus met andere woorden niet politiek gedreven was, maar het verhiel zich wel tegenover een maatschappij natuurlijk.

**Welke zijn de voorstellingen uit die eerste tien jaar waarvan je achteraf denkt: die zijn wel belangrijk gebleken?**

Ik denk dat ik er al een paar genoemd heb. *Geruchten* omwille van het feit dat het daar allemaal mee gebeurd is, dat niemand die gezien heeft en dat iedereen er nog altijd over spreekt – daar geniet ik nog altijd van. *Agatha* is heel belangrijk geweest is omdat het de

eerste keer was dat tekst werd samengebracht met een acteursprestatie. Daarnaast denk ik dat *Wonderen der Mensheid* de allerbeste was. Die is ook internationaal meteen opgepikt. We hebben die voorstelling in de KNS gemaakt toen, in het repetitielokaal van de KNS. Al de acteurs van de KNS kwamen bij ons kijken en vonden het fantastisch. Toen ben ik ook gevraagd in de KNS trouwens, als regisseur, en daar heb ik meteen nee op gezegd. Ik werd ook gevraagd voor de verkeerde projecten, dus ze hadden er eigenlijk niks begrepen van wat wij deden op dat moment. Van de repertoirevoorstellingen denk ik dat *Bacchanten* en *Macbeth* er bovendien steken. Dat waren echt doorwrochte stukken en doorwrochte toneelvoorstellingen ook, met superacteurs. In *Macbeth* werden de heksen gespeeld door Peter Van den Eede, Antje De Boeck en Bob de Moor, dus dat was een feest van acteurs op dat moment.

### **Kan jij mee verklaren hoe die zogenaamde 'Vlaamse Golf' tot stand is gekomen?**

Volgens mij heerste er een soort van 'waste land': er was alleen maar verouderd, vermolmd, ouderwets, toneel van groepen die statisch waren, waar niemand in en uit geraakte, die een verouderde hiërarchische structuur hadden, en die geen enkele interesse hadden voor wat dat er buiten het toneel plaatsvond. Die niet over de grenzen keken, begrijp je. Er moest iets gebeuren. Het was zo'n moment zoals het l'heure bleue: het is even stil en dan beginnen de vogeltjes wakker te worden en wij waren die vogeltjes die wakker werden. Ik denk dat het daarmee echt gezegd is. Het was een nieuwe tijd, met een generatie die heel nauw vanuit zichzelf aansluiting had bij die tijd. Bij de ideologie van die tijd, want daar zag je niks van in de grote schouwburg. Maar wij stonden midden in onze tijd, wij waren kinderen van onze tijd, en dat gevoel dat brachten wij meteen op de scène, zoals de punkgeneratie toen destijds. Die tijd stond eigenlijk meteen op het toneel. En daar was duidelijk meteen een publiek voor. Onze zalen zaten altijd vol, en dat was ook bij Anne Teresa de Keersmaecker zo, en ook bij Fabre. Er was duidelijk een honger vanuit het publiek naar dat nieuwe. Dus dat is dan met ons mee blijven groeien.

### **Was het publiek klein en trouw, of verbreedde dat zich al snel?**

Dat verbreedde vrij snel. De eerste keer speelden we voor dertig mensen. De tweede keer, wanneer we in de grote hangar speelden, was dat voor een publiek van honderdvijftig à tweehonderd mensen. Wij speelden dan weken lang, en daarna werd er op tournee gegaan, dus dat breidde eigenlijk vrij snel uit. Toen we in de schouwburgen terechtkwamen groeide het publiek letterlijk met ons mee. Naar voorstellingen als *Macbeth* en *Don Carlos* kwamen echt veel mensen kijken. Twintigduizend mensen kwamen naar zo'n voorstelling kijken. Dat waren successen. *Lulu*, dat was ook in de jaren tachtig. Dat was natuurlijk wel een gebeurtenis, omdat we toen de stap zetten naar Toneelgroep Amsterdam vanuit De Tijd, een grote coproductie met de beste acteurs. Eigenlijk kun je het vergelijken met de huidige samenwerking met NTGent: de beste acteurs van Vlaanderen en Nederland samenbrengen. De bom sloeg toen in bij het grote publiek. Na die première – ik had helemaal niet door dat het zo'n succes was – zei Joop Admiraal tegen me: 'Nou, de mensen vinden het heel leuk'. En ik deed toen een interview op zaterdag bij Hanneke Groenteman en zij zei: 'Ja, hier is dan de regisseur die de voorstelling van het jaar heeft gemaakt'. Ik was totaal verbouwereerd. Dus dat heeft dan echt stormgelopen in Nederland, het was een triomftocht. Ook in België heeft die voorstelling toen heel veel gespeeld. Dat is eigenlijk het hoogtepunt van de jaren tachtig geworden.

### **Welke verdienste van toen is heel beslissend geweest voor het theater zoals het er vandaag uitziet?**

Ik denk dat wij de deuren hebben opengezet. De deuren van de instellingen staan nu wagenwijd open. Ook als je twintig bent kun je aankloppen en je krijgt een gesprek met Guy Cassiers of met wie dan ook. Er is interesse. Dat heb ik spijtig genoeg niet meer mogen meemaken in België, anders zou ik misschien hier gewerkt hebben. Ik heb die kansen in Nederland gekregen. Men heeft mij toen ook wel eens gevraagd. Zo had ik bijvoorbeeld een gesprek bij NTGent. Ze vroegen om een speciale voorstelling voor een acteur, die op

pensioen ging. Thomas Bernhard wilden ze. Ik was veel te jong om daar affiniteit mee te hebben, en dan moest ik een pensioenstuk voor iemand gaan maken... Ik was vierentwintig en had daar natuurlijk absoluut geen zin in. Ik heb één gesprek gehad in Brussel ooit met Nand Buyl, een fantastische acteur. Dat heeft een kwartier geduurd: hij deed mij een voorstel, ik zei nee... Men wist niet wie wij waren. Men kwam ook niet echt kijken. Er werden dus dodemansgesprekken gevoerd. Pas wanneer Luk Perceval naar het Toneelhuis ging is die doorbraak er echt gekomen. Dat hebben wij denk ik voor mekaar gekregen, dat het hele terrein te bestrijken is. Je kan in de grote zalen terecht of je kan kleinschalig theater blijven maken: het één is niet beter dan het andere. Het is dat gevoel, dat wij op de kaart gezet hebben.

### **En louter artistiek, bijvoorbeeld manieren van acteren, andere omgangen met scenografie, ... wat is daar beslissend geweest?**

Ik denk dat de scenografie geëmancipeerd is geraakt. Wij komen uit een tijd van het klassiek decor: wandjes met een deur in en een trapje, en dat stond dan te flapperen. Er staan weinig decors nog te flapperen tegenwoordig. Ik weet dat Jan Versweyveld er natuurlijk soms wat te ver in gaat. Het zijn bijna huizen die daar staan. Er werd een punt van gemaakt dat de achterkant van een decor er even goed moest uitzien als de voorkant. Aan de achterkant staan de acteurs urenlang, dus waarom zou dat er slechter moeten uitzien? Dat was een hele andere benadering van het toneel. Ook het gebruik van materialen: de nepmaterialen waren verdwenen, muurschilderingen en illusiemakerij verdwenen. Wat er op de scène stond was echt. Ook het minimalisme: je kan enkel een tafel op de scène zetten en dan heb je eigenlijk al een decor. Een tafel is eigenlijk ook, zoals Jan altijd zegt, omhooggekomen grond. Het acteren is veel persoonlijker geworden. De generatie voor ons komen uit een tijd waarin er om de twee weken een nieuw toneelstuk op de scène stond, dus van diepgang was weinig sprake. Je mocht al blij zijn als je even de tekst kende. Nadenken over de essentie van een stuk en over hoe het vandaag op een nieuwe manier gebracht kon worden, daar was geen tijd voor. Er waren toen natuurlijk ook grootmeesters in die tijd, acteurs en regisseurs. Maar het was toch een beetje een uitgeblust. Wij hebben dat helemaal uitgekuist, en het zag er helemaal nieuw uit.

### **Zijn er ook negatieve effecten te zien van wat er toen verschoven is?**

Het negatieve is dat het altijd na een sterke generatie moeilijk is voor de volgende generatie. Maar ik vind dat niet zo erg op zich. Er wordt nu gezegd: 'Waar zijn de opvolgers voor de grote zaal?' Na ons heb je de generatie van de collectieven, dat was een tegenreactie. Daarna is er weer een tegenreactie gekomen van de meer individuele kunstenaars, het meer locatie-achtige theater – ervaringstheater noemt men dat op dit moment: dat is weer een reactie op die collectieven. Ik geloof dat het allemaal in golven gaat. In Vlaamse of Nederlandse of Europese golven. Er is een verantwoordelijkheid: wij hebben allemaal leidinggevende posities op dit moment, en we moeten vermijden dat we dezelfde fouten maken die onze voorgangers hebben gemaakt. Onze deuren moeten ook open blijven, we moeten blijven kijken, we moeten met de jonge makers blijven spreken, zien wat hen drijft, niet jouw format opdringen, en hun mogelijkheden tot volle wasdom laten komen. Ik denk dat dat belangrijk is en dat men daar actief, ook in Vlaanderen, wat meer aan zou kunnen doen.

### **Wat was de reputatie van Nederland op dat moment in Vlaanderen? Wat was het verschil?**

Het Nederlands toneel stond op een hoog niveau. Wij gingen er ook naar kijken. Mensen als Gerardjan Rijnders in Zuidelijk Toneel Globe, en Discordia: dat was echt vernieuwend toneel. Het Eerste Collectief, daar zijn alle collectieven op geïnspireerd. Maar je had toen ook een groep als Baal, met Leonard Frank die Botho Strauss brachten bijvoorbeeld, toch een nieuwe schrijver die op een heel andere manier toneelstukken schreef dan wij gewend waren. Er kwamen gelukkig gastvoorstellingen in de KNS één keer per maand. En je had toen ook FACT waar nieuwe regisseurs aan bod kwamen. Ik heb veel voorstellingen gezien toen en dat was voor ons een inspiratie. In België was er natuurlijk Jan Decorte. Maar het Nederlands toneel, dat was een generatie. Een generatie die tien of vijftien jaar ouder was

dan wij. Nederland was Vlaanderen op dat vlak een beetje voor. Maar wij kwamen dan met een heel ander soort toneel en daarna ontstond dan de Vlaamse Golf, bekend geworden dankzij Nederland eigenlijk: die hebben ons omarmd. Zij hebben ook Sam Bogaerts meteen gevraagd hebben, en Dirk Tanghe, en daarna mij. Wij konden in Nederland in omstandigheden werken die in Vlaanderen op dat moment ondenkbaar waren. Nederland had ook beleidsmatig veel sneller voeling met wat wij maakten en met de vernieuwing daarvan.

Interview: Wouter Hillaert  
Transcriptie: Diane Bal  
Eindredactie: Esther Severi