

**"Wat heeft het publiek liever dan een voorstelling waarvan ze zien dat de makers zich goed geamuseerd hebben? Dat is de hoogste norm die je kan bereiken."**

Jan Decorte

**Hoe ben je op het RITS terechtgekomen?**

Ik leg het altijd uit aan de hand van het boekje dat ik van mijn moeder heb gekregen, *Macbeth*. Dat was een boekje van Desclée-De Brouwer en daar stond zowel de Nederlandse als de Engelse tekst in. Ik was daar onmiddellijk verliefd op. Op aanstichting van mijn vader heb ik toch een half jaar universiteit gedaan in een speciale voorbereiding om later communicatie te doen. Ik heb twee jaar Letterkunde gevolgd en dan ben ik over mei 1968 gevallen. Ik ben toen buitengezet in de aula van de algemene vergadering van arbeiders en studenten, omdat ik een das aanhad. Toen hield ik het bij de universiteit definitief voor bekeken. Ik heb dan tegen mijn vader gezegd dat ik theater ging doen. Mijn vader heeft nog geantwoord: 'Maar jongen, ge gaat alleen kostenrollen mogen spelen', omdat ik nogal slank gebouwd was. Dat hield ik, zoals zoveel wat mijn vader zei, voor pure nonsens. Ik ben naar het RITS gegaan en heb daar een ingangsproof moeten afleggen. Ik was daar de laatste met een ultranegatief advies, maar ik ben toch begonnen in de school en ik ben afgestudeerd als beste leerling *ever!* Ziedaar mijn RITS-verhaal, maar het RITS was toen een heel andere school als nu. Dat moet wel gezegd worden.

**Had het RITS op dat moment in jouw ogen een goede reputatie?**

Wel, daar zat toch wel wat bij elkaar: Alex Van Rooijen, Herwig Hensen, Carlos Tindemans, Tone Brulin. Het waren echt de 'cracks' die lesgaven en dat merkte je ook aan heel de school. Het was een school die de moed gaf om er zelf aan te beginnen en dat heb ik ook gedaan. In het tweede jaar RITS, 1969-1970, heb ik *Kosmika* geschreven. Dat is onmiddellijk opgevoerd in Arca. Ik was toen 19 en ik verdiende daar 4.000 Fr. mee, wat een klein fortuin was in die tijd. Het was nog heel bescheiden, maar het was toch geld. Later ben ik dan met Dirk Buyse en Guido Vastesaeger in het Mechels Miniatuur Teater terechtgekomen, de Jerzy Grotowski-groep van Franz Marijnen. Dat was nog tijdens mijn schooltijd en dat heeft geduurd tot we een eerste stuk gingen doen. Het was een stuk van Tone Brulin, *Mozaiek van een theater*. Tot zolang duurde het vooraleer Marijnen werd buitengegooid door die kerels van het MMT: René Verreth, Manu Verreth, Mandus De Vos, Jaak Van Assche en directeur Frans Dijck. Vervolgens heb ik nog één seizoen afgemaakt, waarin ik twee hoofdrollen heb gespeeld: *Filoktetes* van Heiner Müller en *Borak valt* van Lodewijk de Boer. Met die twee hoofdrollen verdiende ik toen 3000 Fr. per maand, maar ik werd niet uitbetaald als ik niet ging reclameren. Toen hield ik het er ook voor bekeken. Ik heb de school afgemaakt met een gevierd eindwerk: 57 blz. in plaats van de gebruikelijke 40. Dat vond iedereen zo goed, zodat ze mij de grootste onderscheiding hebben gegeven.

**Was het voor jou op dat moment duidelijk wat voor soort theater je wilde maken?**

O nee, totaal niet! Ik heb gewoon mijn intuïtie gevolgd en gedaan wat er te doen was. Ik heb in Arca nog een tweede stuk gehad dat ik samen met Dirk Buyse geregisseerd heb: *Het verhaal van de Spaanse monnik Ambrosio*. Het werd allemaal afgebroken. Zo ging alles zijn gangetje en ik tuimelde van het één in het ander.

**Wanneer ben je beginnen lesgeven in het Conservatorium in Brussel?**

*Cymbeline* was in 1980, dus het moet ervoor geweest zijn. In 1978, het eerste jaar, heb ik met alle jaren gewerkt. In het tweede jaar, met *Cymbeline*, heb ik met alle klassen samengewerkt. Toen heb ik ook een kleine democratische revolutie in de scholen veroorzaakt door te eisen dat

de leerlingen bij de ingangsproeven een stem mochten hebben, als bij een gezelschap waar iedereen inspraak had. Dat was toch mijn doel en dat is goed gelukt. Ze hebben het natuurlijk achteraf teruggedraaid en dat niet meer gedaan. Men zou wensen dat het RITS van nu een dergelijke structuur heeft, maar ver daarvan! Het RITS is volledig ondemocratisch.

**In de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig was het Duitse repertoiretheater voor ons een referentiepunt. Kan je omschrijven wat het repertoire in Duitsland op dat ogenblik voor jou betekent heeft, of hoe je daartegen in wou gaan?**

Eric De Kuyper nam mij altijd mee. Hij ging met zijn vriend Emile Poppe veel naar Duitsland, Parijs, Bochum, Berlijn etc. Ik heb nogal veel Duits theater van die tijd gezien. Ik was toen ook, zoals het een trouwe theaterfanaat past, geabonneerd op *Theater Heute*. De foto's in dit magazine hebben een grote indruk op mij nagelaten. Ik kon uit die foto's heel veel leren. Dat heb ik een tijdje in mijn werk meegedragen.

**Welke voorstellingen herinner je daaruit, waarbij je je niet alleen op de foto's baseert?**

*Hamlet* in de *Hamlet in Hamme* van Peter Zadek bijvoorbeeld: een heel wilde Hamletopvoering met Ulrich Wildgruber. Hij is nu dood, hij is de zee in gelopen. Ik vind hem nog altijd één van de grootste acteurs die bestonden. Er was zoveel. Er was van Klaus Grüber *Empedokles: Hölderlin lesen*. In Parijs zag ik *Sommernächte* van Peter Stein. Ik vond Grüber meteen een genie. Aan Stein vond ik geen bal aan. Er was wel duidelijk een voorkeur. Grüber vond ik wild en geniaal. En Stein? Een platbroek: hij ging niks aan met zijn acteurs, geen avontuur. Het kabbelde allemaal voorbij. Het leek een beetje op theater van bij ons, alleen was het veel beter gespeeld. Er stond een bos echte bergenbomen en dat was zowat het punt van de voorstelling. Later heeft hij dat opnieuw gedaan in een enorme studio in Berlijn met een grote eik in het decor, een echte eik. Het programma ging over hoe die eik binnengebracht was. Het punt van de voorstelling kan toch niet zijn: 'Kijk, we hebben een echte eik!' Neen, ik vond dat Stein niks te vertellen had. Die Botho Strauss was natuurlijk mooi van hem, maar dan struikelde ik weer constant over truukjes à la Edith Clever, die de eerste 10 woorden in *Gröss und Klein* zo riep: 'Waaaanzin!' Echt op een acteursmanier. Hoe hij zijn acteurs gebruikte, stoorde mij enorm.

**Was het een bewuste keuze om een heel weinig gespeeld stuk van Christian Friedrich Hebbel, *Maria Magdalena*, open te breken naar vandaag toe?**

Ja, dat was een vereiste. Ik heb theater altijd behandeld als een bourgondiër, of een middeleeuwer, dus ik heb altijd alles gezien in deze tijd. Nooit in de geschiedenis. Ik heb stukken in de geschiedenis opgedolven, maar ik heb die altijd vertaald naar vandaag. Dat vond ik een natuurlijke beweging en geen bewuste keuze. Het was mij gewoon ingebakken.

**Op dat ogenblik had je, als je het vergelijkt met je praktijk van nu, een heel andere relatie met je acteurs. Kan je daar iets over vertellen?**

Ik had geen relatie met mijn acteurs! Ja, ik was een kleine tiran. Ik hield heel erg vast aan een soort realisme wat ik bij de acteurs wilde kweken. Ik wilde dat ze, wat ik noem 'de onbewaakte momenten in de rol,' zouden leven zoals men gewoon leeft. Ik ben wel langs dat punt gescheerd, maar ik heb het niet bereikt. Het is niet mogelijk. Het was de wil naar iets onmogelijks.

**Is dat niet de kern van theater: het mogelijke moment, het hier en nu, proberen te vatten?**

Ja, inderdaad, dat klopt.

**Wat wij het oubollige theater vroeger heel vaak verweten, was dat het té realistisch of te naturalistisch was. Kan je het verschil uitleggen in welk soort realisme jij je dan bevindt?**

Ik spreek van een bescheiden vorm van theater maken. Het realisme en het naturalisme botsten

met acteurs die hun trukendoos openen en telkens weer hetzelfde truukje tevoorschijn toverden. Er was in het theater hier, volgens mij, geen sprake van naturalisme of realisme. Ik heb het daarnet gedefinieerd: onbewaakte momenten, het laten samenvallen met het leven. Ik vind zelf ook dat een goed toneelstuk over alles gaat, omdat het een beeld van de wereld moet zijn. Het moet over alles gaan. Zo geeft het realisme een beeld van het leven via de onbewaakte momenten. De momenten waarin men echt gelooft dat een acteur opgaat in zijn rol.

**Je heb heel nieuwe methoden geïntroduceerd, zoals het werken met een proefbouw, wat op dat ogenblik ongekend was. Wat wilde je met dat decor bereiken?**

Ja, ook een abstract beeld van het leven geven. In *Torquato Tasso* gebeurde het middels grote beschilderde plastieken panelen, in *King Lear* met grote hammen, grote stukken decor die dwars over de scène waren gezet of schuin op de scène, in beschilderd canvas etc. Nogmaals hetzelfde credo, hoor: via abstractie een beeld geven van de wereld zoals ze voor die voorstelling moest zijn.

**Dat 'moest zijn' was een beeld dat jij voor jezelf ontworpen had?**

Ja, het is altijd hetzelfde. De twee voorstellingen die ik nu opnoem, heeft Johan Daenen gedaan. Dat is altijd een goede samenwerking geweest en het is daarom dat ik nog altijd met Johan werk. Ik heb iets in mijn kop en ik praat er met Johan over. Het wordt iets anders, het wordt uitgewerkt en uiteindelijk is het een beeld van de wereld zoals we er tevreden over zijn. Een abstractie.

**Hoe verloopt je manier van werken met acteurs? Ik denk nu bijvoorbeeld aan de scène uit *King Lear*, waar Willy Courteaux met een saxofoon voor het doek komt en een nummertje blaast op de saxofoon. Is het iets wat jij zegt of is het iets wat de acteur aanbrengt?**

Ho, nee. Ik had een beeld nodig na het uitsteken van de ogen van Gloucester, wat een heel akelige scène was. Ik dacht om er nog een liedje tegenaan te gooien. Willy Courteaux speelde toen een beetje saxofoon en ik heb toen aan hem gevraagd om saxofoon te lippen om zo een zachtheid te creëren.

**Wat betekent een tekst als *Torquato Tasso* voor jou. Is dat ook jouw verhaal over de positie van de kunstenaar?**

Oei, nee, dat gaat naar duiding en ik kan niet tegen duiding. Ik wil alleen beelden geven, geen uitleg. Zo probeer ik ook te werken. Ik zeg het: alles is puur intuïtie. Het stuk ging over een artiest die verliefd is op een prinses en die *Gerusalemme liberata* heeft geschreven, een stuk waar hij behoorlijk wat problemen mee heeft. Daar gaat het wel degelijk om, maar dat interesseert me in de eerste plaats niet. Het is altijd de taal die me interesseert. Zo heb ik mijn oordeel kunnen formuleren over Johann Wolfgang von Goethe, die ik geen groot schrijver vind. Ik heb toen voor het programmaboekje gedichten van hem vertaald van toen hij 16 was en dan merk je dat, in zijn laat werk als *Tasso*, nog altijd dezelfde woordenschat aanwezig is. Hij is dus blijven hameren op dat ene spijkertje en heeft zich met zijn taal en zijn ideeën genesteld in een houding van: 'Laat maar gaan'. Hij heeft daar verder niks mee gedaan. Een bureaucraat vind ik hem. Dat was hij ook.

**Je hebt blijkbaar al heel vroeg kennis gemaakt met een auteur als Heiner Müller door diens *Filoktetes*. Één van jouw belangrijke voorstellingen is *De Hamletmachine* geweest, naar een tekst van Müller. Dat is ook taal, maar dan van een heel andere orde?**

Ja, maar ook geniaal! Heiner Müller was zonder enige twijfel een echt genie. Hij schreef rechtstaand en heel vlug, dat merk je ook aan alles. Het heeft veel meer met intuïtie en gevoel dan met ideeën te maken. Die ideeën waren er wel, maar hij kon die alleen in stukken vastleggen als *Traktor*, een echt propagandastuk zoals die van de vroege Bertolt Brecht. Als

Müller zijn eigen ideeën overvloedig dan was hij goed. Deed hij dat niet en ging hij bij de pakken neerzitten, dan trok wat hij schreef op niets. Hij erfde een beetje de kater van Brecht, die met dergelijke stukken ook niets bereikt heeft.

**Waarom heb je *De Hamletmachine* laten voorafgaan door die *Mauser*?**

Ik vond het een typisch staaltje Heiner Müller, dus ik wilde absoluut laten zien wat een leerstuk was en wat een toneelstuk was. Dat is volgens mij iets totaal anders. Daarom is die *Mauser* van naald tot draadje in de tijd teruggeplaatst naar de jaren dertig. Alles was jaren dertig aan die voorstelling: microfoon, versterker, portret van Brecht, een Luger, zwarte pakjes voor de meisjes. Ik vond het meteen ook een aantrekkelijk idee om iets kort te doen, een half uurtje, vervolgens het publiek redenen geven om iets te gaan eten en om daarna naar dé tragedie te komen kijken. *De Hamletmachine* handelt als een tragedie in vijf bedrijven. Dat vond ik een leuk opzet en ik denk dat de mensen dat graag gezien hebben.

***Maria Magdalena* wordt sinds het Kaaitheterfestival in 1981 meestal aanzien als het begin van de jaren tachtig van het Vlaamse theater. Is het voor jou een punt dat gemarkeerd werd?**

Ik heb daarvoor gewoon mijn ding gedaan en daarna ook mijn ding. Voor mij is dus alles een punt. Ik vond *Maria Magdalena* een punt, ik vond *De Hamletmachine* een punt en *Cymbeline* zeker een punt.

**In de jaren tachtig maakte je zelf een breukmoment in het werk waar je mee bezig was: je begint te repeteren aan *Oom Wanja* van Anton Tsjechov en je maakt die helemaal af. Er is een try-out waar een aantal mensen getuige van zijn geweest en dan beslis je om dat hele stuk af te voeren en met totaal ander materiaal een nieuwe voorstelling te gaan maken.**

**Wat is er toen gebeurd?**

Mijn onenigheden met de acteurs: Bea Rouffaert is uit *Oom Wanja* gestapt en toen heb ik eens nagedacht en gezegd dat het zo niet meer gaat. Ik moet werkelijk tot een relatie komen met wie ik samenwerk, de acteurs. Dan hebben we een maand lang niks gedaan en gewoon bij elkaar geweest, spelletjes gepeeld zoals tikkertje in het donker. Echt heel kinderachtige dingen, maar er waren ook echt heel mooie dingen bij. Dan hebben we af en toe eens geprobeerd om voor die *Wanja* een andere vorm te vinden, want iedereen kende zijn tekst. We hebben die ook gevonden, maar geen vorm die geldig was om een voorstelling van te maken. Het kwam één keer goed en de volgende keer, als je het op precies dezelfde manier deed, liep het slecht af. Er was dus geen vinger op te leggen. Dan heb ik beslist om te werken met materiaal dat de acteurs aandroegen en dat het scènebeeld vroeg. We hebben toen het decor van *Oom Wanja* afgebroken en een paar keer teruggebouwd, zodat we eigenlijk gekomen zijn tot het decor van *Scènes/Sprookjes*. Met dat wastafeltje en die treden met kleurige noppen. Kleurige noppen, dat staat nu verschrikkelijk melig! Kleurige noppen met geschilderde vloeren. Toen hebben we *Scènes/Sprookjes* ontwikkeld op basis van vondsten die we met elkaar deden.

**Het vormgeven aan de ruimte is daar dus heel belangrijk in geweest?**

Wel, ik denk net niet eigenlijk. We hebben alles afgebroken en met de rommel hebben we terug iets gebouwd. Het was geen dwingend decor, het was een heel los decor.

**Ik heb het gevoel dat op dat ogenblik die aandacht voor het kinderlijke in jouw werk naar boven is gekomen. Heb je daar zelf een verklaring voor?**

Ik heb altijd gezegd dat ik geen vader, maar een zoontje ben, dus ik heb altijd veel kinderachtigheid in mijn mars gehad. In *Scènes/Sprookjes* komt het inderdaad voor het eerst naar boven. Dat zat ook al in veel vroeger werk, in *Cymbeline* bijvoorbeeld. *Cymbeline* was een kinderachtige versie van het stuk van William Shakespeare, in vertaling van Courteaux. Meer

was er eigenlijk niet aan de hand. Daar is het bewust als geënceneerd ding beginnen meeleven.

**Wat bij Scènes/Sprookjes ook opvalt, is dat je een verschuiving krijgt van heel taalgebonden voorstellingen naar voorstellingen waar de lichamelijke een rol gaat spelen. Had je daar zelf behoefte aan?**

Blijkbaar moest die taaltoren toch even worden afgebouwd om met de voetjes weer op de grond te komen. Ik verschool me achter de taal en de taal is heel vlug terug verschenen in mijn werk. Er is mythologie geweest met teksten van Friedrich Hölderlin en Johann Wolfgang von Goethe. Er is *Anatomie* geweest, wat een vroege *Titus Andronicus* is, en waar ik zelf wat aan geschreven heb. Die behoefte om te schrijven is altijd groter geworden, maar nu vertrek ik er al van.

**Nadat je toch een hele periode de meer klassieke teksten geënceneerd hebt, had je het schrijven een beetje losgelaten?**

Ja, ik verschool mij achter de taal van een ander. Ik durfde niet meer schrijven. Voor *Mythologies* had ik een heel klein tekstje zelf geschreven dat gezegd werd door een acteur met zwarte tape op zijn ogen van op een 4 meter hoge stoel. Van daaruit ben ik zo beginnen wringen en dan is er steeds meer taal gekomen. Dat heeft uiteindelijk in 1985 geresulteerd in *Kleur is alles*, een komedie nog wel.

**Het komische komt dan toch wel heel erg op de voorgrond. Had je het gevoel dat je genoeg in de tragedie hebt rondgezwommen?**

Zoals ik goed wilde zijn voor mijn acteurs, wilde ik goed zijn voor het publiek. Wat heeft het publiek liever dan een voorstelling waarvan ze zeggen: dat ze zich goed geamuseerd hebben. Dat is eigenlijk de hoogste norm die je kan bereiken. Die kinderachtigheid heeft trouwens ook met mijn moeder te maken. Zij wilde altijd een grote tragédienne zijn, maar bleek uiteindelijk een geweldige comédienne te zijn. Het hangt dus allemaal samen.

**Na *Kleur is alles*, maak je *In het kasteel* en *Op een avond in*. *In het kasteel* is een bewerking van *Hamlet*. Aan de ene kant keer je terug naar de klassieke teksten, maar je gaat daar zelf je eigen ding mee maken.**

Ja, het zijn versnipperde teksten, zowel *Op een avond in* als *In het kasteel*. Het zijn teksten waarvoor ik vroeger werk heb gebruikt. Ik had al in Studio Herman Teirlinck, toen ik daar les gaf, een bewerking gemaakt van *Hamlet* die *Onvoltooid* heette, *Hamlet Onvoltooid*. Daar heb ik nog eens in geknipt om een soort scenario te maken voor *In het kasteel*. Zoals ik *Op een avond in* gemaakt heb met het scenario dat ik voor *Hedda Gabler* had gemaakt, mijn speelfilm. Ik heb ondertussen twee speelfilms, verschillende documentaires en veel filmpjes voor de tv gemaakt. Versnipperde scenario's waren het eigenlijk, want *In het kasteel* was nog een idioom van Willy Courteaux en *Op een avond in* was van Jeanne Clant van der Mijll-Piepers, die alle stukken van Hendrik Ibsen vertaald heeft.

**De *MacBeth party* was een eindpunt, als ophouden met theaterspelen. Welke betekenis had het voor jou?**

Voor mij is het beeld altijd belangrijk: twee grote honden, een gouden kamer, prachtig van architectuur, een balkon, een vleeshaak, een open haard, teksten op de wand en dan muziekjes, chips, cola en pintjes. Voor iedereen wat wils en dat was ook een voorstelling. Kijk, we kregen structurele subsidie en we kregen onze voorstelling niet verkocht. We moesten dus voorstellingen uitvinden om twee keer te spelen zodat we aan ons quotum geraakten. We hebben dat opgevuld met voorstellingen als *MacBeth party*: weinig moeite, losse handjes en een

voorstelling die je twee keer kon spelen.

**Daarna ga je door op de komische lijn en schrijf je slapstick met *De Aidstrilogie*. Waarom *De Aidstrilogie*?**

Dat moet je aan Gerardjan Rijnders vragen. Hij heeft de eerste voorstelling, *Het StukStuk*, gezien in Haarlem. Hij kwam na de voorstelling op mij af en zei dat het eigenlijk helemaal over aids gaat. Ik heb dat overgenomen en het is langzamerhand *De Aidstrilogie* geworden. Het ging dus over niets anders dan seks op een heel slapstickachtige manier: de gekste invallen eerst, de raarste decors eerst, de raarste acteurs. Mensen uit de zaal speelden mee. Rudy Beckaert, Mieke Verdin, Josse De Pauw en Marcel Vanthilt hebben meegespeeld. Marcel zat eens in de Archiduc en hij had net *In ondertussendoor* gezien. Hij zei, één: 'Wat voor een schoon kostuum hebt ge aan'. Dat was mijn bruin, van *Maria Magdalena* nog. Twee: 'Ik zou graag eens meespelen'. Dat viel mee, want voor de volgende dag hadden we niemand. Dan heeft hij op een dag zijn tekst geleerd en hij heeft meegespeeld. Zo ging dat zijn gang. Het waren echt slapsticks! De gekste grillen eerst!

**Had je dan het gevoel dat je dichterbij dat onbewaakte moment kwam?**

Oei, oei, dat was ik al lang uit het oog verloren! Je gooit inderdaad iemand mee de scène op die in een verhaal terecht komt en die redt zich wel.

**Dat is dan wel onbewaakt en niet met voorbedachten rade?**

Ik zeg het nog: alles is intuïtie in mijn werk. Niks doordacht, niks, dramaturgie niks, neen. Seks en geweld misschien?

**Na *De Aidstrilogie* zijn we 1990. Het lijkt mij dat je toch terug een breuk maakt, want dan begint de reeks met *In het moeras*, *Meneer, de zot & het kind*,**

***Titusanderonikustmijnklote* en *Bloetwollefduivel*. Is er toen iets speciaals gebeurd?**

Neen, ik had nog wat werk aan wat kleine klassiekertjes, *petits classiques*. Ik wilde terug klassiekers doen, maar dan wel in mijn eigen versie. Dan hebben we eerst terug *In het moeras* gedaan en iedereen dacht: 'O ja, Pol Arias op kop' en 'O ja, Jan Decorte gaat terug klassiekers doen en dat gaat geweldig zijn.' In de Beursschouwburg stonden ze aan de trappen: Wim Van Gansbeke, Pol Arias, mensen van de krant die zeiden bij *In het moeras* dat ik nu echt dood was. Ik vond dat ongelooflijk grof, maar ik wou wel doorgaan op de ingeslagen weg. Dat is altijd maar sterker geworden, die *petits classiques*, met *Bloetwollefduivel* als orgelpunt. *Bloetwollefduivel* was een voorstelling die ik gespeeld heb tot ik letterlijk fysiek en mentaal niet meer kon. Ik weet nog goed dat de laatste voorstelling in de grote zaal in Haarlem was en Titus Muizelaar was daar. Wel, op het einde van de voorstelling heeft Titus Muizelaar mij in zijn armen laten vallen, omdat ik niet meer recht kon blijven staan. Ik was totaal kapot!

**Dat kwam o.a. door de inhoud van het verhaal dat je daar speelt?**

Door de intensiteit van alles! Ik had met vuur gespeeld en moest de tol daarvoor betalen. *Bloetwollefduivel* was echt met vuur spelen, want dat heb ik gemaakt in een bui van totale agressie. Ik weet goed dat ik tot het meisje Lisa, die toen 9 jaar was en meespeelde, zei: 'Lisa, als ik van de scène kom, moet je mij een uur gerust laten. Ik zeg tegen Sigrid Vinks: 'Want anders doe ik haar iets'. Totale agressie en totale depressie.

**Waar kwam die agressie dan vandaan of tegen wie richtte die zich?**

Die zat in mij en was gericht tegen iedereen. *Bloetwollefduivel* had de bedoeling dat er geen kat naar toe kwam. We hadden de titel zelfs niet in het programma gezet. We hadden gezet 'De geheime' week', in Plateau, in de Herdersstraat. Ik had gezegd dat ik elke avond om 20.30u stipt wilde spelen en niet wilde dat er publiek kwam. Natuurlijk is er publiek gekomen en is die

voorstelling één van de best verkochte die we ooit hebben gehad. Vandaar mijn uitputting op het einde van de reeks.

### **Je zat toen al in het parlement?**

Ja, december 1991.

### **Hoe kijk je tegen die stap aan om in het parlement te gaan zitten?**

Ik ben daar nog altijd heel tevreden over, maar heb er wel een flinke depressie aan overgehouden aan het feit dat ik mocht meespelen. De eerste keer dat ik in het parlement in het halfroond kwam, dacht ik: 'Hier is mijn huis'. Dan heb ik in het parlement, voor mijn doen, heel hard gewerkt om bepaalde punten te maken. Ik heb die kunnen maken, zoals het Centrum voor Gelijkheid van Kansen en Racismebestrijding. Het ging allemaal heel vlug. Ik moest gewoon met mensen praten en dan kwam dat in orde. Ik heb dus goed werk verricht in het parlement en kijk daar nog altijd met een zweempje weemoed op terug. Ik heb toch nog altijd het gevoel, als ze mij serieus zouden vragen, dat ik serieus zou teruggaan ook. Ik ben een echte democraat. Dat was mijn geheim in het parlement. Ik praatte met iedereen, behalve met het Vlaams Belang natuurlijk. Ik praatte met iedereen en kreeg van alles gedaan.

### **Het ziet er ook een beetje als een theater uit.**

Ik heb altijd vergelijkingen tussen het parlement en theater geweigerd, want in het parlement gaat het voor serieus. Het parlement beslist over het lot van 10 miljoen mensen en het theater beslist over het lot van 200 toeschouwers die de dag erna al lang aan de soep en de patatten denken.

### **Enerzijds zeg je: 'Dit is mijn huis', misschien in de vorm van een theater, maar hier gaat het om echte dingen. Anderzijds krijg je er een depressie van. Is het omdat je daar meer van verwacht had?**

Neen, ik had verwacht van nog langer in het parlement te kunnen blijven, maar de toenmalige CVP heeft dat zo niet begrepen. Het was natuurlijk niet slim om mijn eindspeech te maken over de volledige vrijstelling van drugs. Het was een beetje onverstandig als je een kamerzetel bij de CVP wil, maar toch heb ik het gevoel gehad dat ik dat moest doen en ik heb het ook gedaan. Ik heb ook trouw mijn werk van toen ik parlementair was, *Titusandonderonikustmijnklote* en *Bloetwollefduivel*, naar koningin Fabiola gestuurd, omdat ik ook daar goedkeuring wou afdwingen. Ik heb telkens een beleefd briefje gehad dat ze het opzij gelegd had om later eens te lezen. Ik was toch graag in het parlement, ja. Die depressie heb ik gekregen toen ik merkte dat ik niet meer aan de bak zou komen. Ik heb dan ook drie à vier jaar geen werk meer gemaakt. Onder leiding van de heilige Jan Fabre van de geëerde Compagnie Marius, toen nog De Onderneming, en door Johan Reyniers en Anja Smisdom van het Kaaitheater ben ik toch terug beginnen werken. Tegen heug en meug. Wat heb ik toen gemaakt?

### **Bêt Noir. Met Jan Fabre heb je dan een rol gespeeld.**

De hoofdrol. Ik was de enige met tekst. Tapdansen en Frank Sinatra zingen, al die obsessies van Fabre. Ik heb wel mijn grens getrokken. Als hij iets vroeg dat me niet beviel, dan zei ik 'Neen Jan'. Er is zo nog een anekdote toen we iets moesten doen met een jas. Hij heeft zo van die ingevingen, Fabre. Ik wist er niks mee. Ik heb die jas vastgehouden en af en toe naar links en naar rechts gegaan. Op het einde van de oefening zei Fabre dat we alleen mijn jas gingen doen. Ik was dan verplicht om in al die voorstellingen, dat waren er dertig, een beetje onnozel staan te doen met die jas. Toch zie ik Jan heel graag en hij is één van de grote heren en dames die mijn wederopstanding mogelijk hebben gemaakt. Hij betaalde ons goed voor dat werk. We zaten aan de grond.

Dus niets dan achting voor hem, voor De Onderneming, voor het Kaaitheater en voor Johan en

Anja Smisdom. Zij zijn mij komen bekijken in het café waar ik toen koffie zat te drinken. Ze hadden allerlei giften mee, zoals een boek van het Kaaitheater en foto's van het Kaaitheater van Jérôme De Perlinghi, die mij absoluut hebben overgehaald om nog eens iets te maken.

**Wat opvalt, in die reeks voorstellingen vanaf *Bêt Noir*, is dat er altijd een danseres in voorkomt, meestal naakt. Waarom heb je dat nodig?**

Weliswaar mijn behoefte aan abstractie. Ik vind dans een heel abstracte lichaamstaal en ik vind het heel mooi om naar te kijken. Het vrouwenlichaam is voor mij een vorm van begeerte. In het eerste beeld van '*Betonliebe + Fleischkrieg*' *Medeia*, lig ik naakt aan de borst van de ook naakte danseres. Dat zijn dingen waar ik mee speel. Complete intimiteiten die ook abstracte waarden hebben. Zo vind ik dans ook intiem, naakt dan. Intiem, maar ook abstract en daar hou ik heel erg aan vast. Nu is het afgelopen met de naakte danseressen. Ik doe alles voor mijn publiek, maar ze moeten niet overdrijven.

**In *Cannibali!* zijn er twee naakte figuren, waarvan de ene met honing is ingesmeerd, de andere met chocola. Daarna loopt het mis. Je maakt *O death*, maar dat gaat niet in première. Er is weer een breuk en je begint toch terug te schrijven. Van waaruit schrijf je dan op zo'n moment?**

Vanuit de buik die hypomanie heet, overdreven dadenkracht. Ik ben tegen heug en meug in het Frans, in het Engels, in het Duits beginnen schrijven. Ik heb van alles gedaan: een opera geschreven, drie kinderboekjes, het stuk *Dieu et les esprits vivants*. Dat is allemaal terug uitgelopen op niet een depressie, maar -ik weet niet hoe ze het noemen: een top die te ver boven de top lag- het tegendeel van een depressie. In die periode was ik echt waanzinnig. Dat heeft geleid tot een collocatie en een verblijf in een gesticht: St. Alexius. Daar hebben ze me nieuwe medicatie gegeven. Ik was gestopt met mijn medicatie, omdat ik mij goed voelde. Ik dacht dat wanneer ik mij goed voelde, mijn medicatie niet meer moest nemen. Ik ben daarmee gestopt en dit had noodlottige gevolgen. Ik heb toen een periode gehad waarin ik als een bezetene 's nachts gewerkt en geschreven heb.

Dat was de drang. Daar was niet aan te ontkomen. Toen heb ik in het volgende zinnige gesprek, dat ik met Johan Reyniers eens had, gezegd: 'Dit is weliswaar in waanzin geschreven, maar het moet er ook uit. Het moet gespeeld worden.' Zo zijn we tot twee voorstellingen gekomen voor Avignon, omdat het in Frans was en op aangeven van toenmalig curator Jan Fabre *Dieu et les esprits vivants*. Dan hebben we ook nog een voorstelling gemaakt die & en "*Burgaudine*" heet en die om beurten door mij en Sigrid gespeeld wordt. Ik zeg door mij, omdat ik eerst was en door mij en Sigrid gespeeld wordt. Eén deel ik en één deel zij.

**In *Dieu et les esprits vivants* verschijnt ook Anne Teresa de Keersmaeker, weliswaar niet naakt, en heb je ook Arno Hintjens aangezocht om de muziek te maken. Dans je daar ook zelf in?**

Daar dans ik ook zelf in, ten koste van veel, want ik beweeg nooit. Die dansen waren nogal hevig. Ik was na die voorstelling telkens totaal uitgeput, zeker na die warmte van Avignon. Neen, ik vond dat Johan Reyniers ook dat werk moest presenteren en dat heeft zijn tijd gevraagd. Hij heeft toen gezegd dat we het gingen doen en wij hebben het gedaan. Zo is ook die periode in mijn leven gecoverd door een kunstwerk.

**En dan is er nog *Dido & Aeneas*. Had je al lang het verlangen om iets met opera te doen?**

Specifiek barokopera, ja. Ik ben een groot bewonderaar van Jean-Baptiste Lully, die hofcomponist was bij Louis XIV. Zo heb ik de liefde voor de barokmuziek opgevat. Ook de cantates van Johann S. Bach zijn er al vroeg bijgekomen, die in & en "*Burgaudine*" zo een belangrijke rol speelt: *Ergiesse dich reichlich, du göttliche Quelle*. Bach, Lully en *Dido & Aeneas*. Er was een vraag van Bert Schreurs aan mij om een opera te doen en ook van Johan Reyniers,

die overal een grote rol heeft ingespeeld. Ik kan hem niet genoeg bedanken. Toen heb ik gezegd: 'Ik wil een barokopera doen.' Er is een orkest aangezocht, een dirigent aangezocht, Richard Egarr, en een koor. Ik heb nooit goed geweten hoe ze heetten. Het Octopuskoor, denk ik. Dan hebben Richard en Bert de zangers gezocht. In een heel vroeg stadium heb ik beslist dat Sigrid mee moest doen zonder te zingen, maar al dansend en al spelend. Met de bekende equipe, Johan Daenen en Sofie D'hoore, hebben we oplossingen gezocht voor de kostuums en dan hebben we dat op een heel ontspannen manier kunnen doen. Eén keer doorlopen per dag en vrijwel nergens over praten. Dat ging zo. Richard Egarr komt naar mij en zei dat hij een vriend had. Ik zei dat dat goed voor hem was. 'Ja, maar,' zegt hij, 'hij speelt banjo. Hij heet Banjo Bill, mag hij niet mee spelen?' Waarop een rijzige Amerikaan met een luit binnenkomt die middenin de opera een stukje muziek van iemand anders speelt. Dat was magnifiek! Ik heb Banjo Bill proficiat gewenst en gezegd dat hij rustig mee mocht doen. Zo ging alles daar. Met Richard Egarr is alles gemakkelijk. Hij heeft me nooit proberen te pakken op kennis of muzikaliteit of op noten lezen en al die –geen nonsens–, maar zever wat mij betreft! Dat was zijn taak. Ik kon mijn werk bijzonder goed doen, behalve dat ik niet mocht roken op de repetities. Dat was zeer vervelend.

### **Sigrid speelt daarin een belangrijke rol.**

Cupido. Sinds *Kleur is alles* is ze aan het spelen.

Ze heeft *Tasso* en Heiner Müller vertaald. Voor *Maria Magdalena* heb ik die J. Clant van der Mijll-Piepers gebruikt. Wat vertaalwerk uit het Duits betreft, is Sigrid de vrouw van dienst. Wat dramaturgie betreft ook. Zij is een volmaakt dramaturge en zet het met gemak om in de praktijk.

### **Wat betekent dan voor jou dramaturgie?**

Dramaturgie is het brengen van een tekst naar een voorstelling vind ik. Dat is zo een definitie die ik jaren geleden al gemaakt heb. Alles wat helpt om die tekst naar die voorstelling te brengen. Alle feiten, alle beelden, alle ideeën kunnen worden aangebracht met een tekst.

### **Dan zijn we aan *Wintervögelchen*. Je hebt nog wel die *Song of Songs* in Ljubljana gedaan en dan *Müller/Traktor*. Hoe kijk je erop terug de crisis in de jaren tachtig?**

Mij zegt het niks hoor, wat het was in de jaren tachtig. Ik weet het niet, echt niet.

Transcriptie: Diane Bal

Interviewer: Marianne Van Kerkhoven

Eindredactie: Iris Valentyns