

“Kunst moet gaan over de grootheid van verbeelding en de wereld, zonder opgelegde beperkingen”

Jan Lauwers

Wat was uw betrokkenheid bij de vernieuwing in de jaren '70?

Augusto Boal heeft destijds gezegd: 'maatschappelijke zin gaat boven artistieke relevantie'. Toen ik in 1976 op de Academie zat, was dat een belangrijk gegeven. Het geeft voor mij een soort essentie weer. Niet dat ik Boal toen kende, want in die beginjaren van mijn studie kende ik niemand uit het theater, maar ik was wel met de maatschappelijke betekenis van kunst bezig. Terwijl de meeste kunstenaars eigenlijk in de eerste plaats met de materie bezig zijn in plaats van met het maatschappelijke belang. Ook in de theaterwereld is dit zo en zeker in het repertoiretheater en al helemaal in het Vlaanderen van de jaren zeventig. De belangrijke dingen gebeurden in die jaren ergens anders, omdat het theater hier nog erg ingekapseld was onder de kerktoren. Men is in Vlaanderen maatschappijkritisch theater beginnen maken om weg van die kerktoren te geraken. Ik denk bijvoorbeeld aan Vuile Mong en De Vieze Gasten. In die tijd was ik zelf betrokken bij een soort maatschappelijk geëngageerd vormingstheater, maar ik was toen heel jong: achttien of negentien jaar. Ik heb dat snel van mij afgeschud, omdat we daar de vorm niet in vraag stelden en dat beviel me niet. Je moet in mijn ogen altijd met beide bezig zijn – met de maatschappij en met de materie – omdat je zo nadenkt over de relevantie van de artistieke daad. In de beeldende kunst is men daar altijd mee bezig, maar in het theater bijna nooit.

Hoe bent u als beeldend kunstenaar in het theater terecht gekomen?

Mijn verhaal begint met alles, behalve theater. Ik was inderdaad een beeldend kunstenaar die met theater bezig was, niet andersom. Ik ben ook nooit naar Stein of Zadek gaan kijken, omdat het me destijds niet interesseerde. In het theater trachtte men niet het medium te herdefiniëren, terwijl dat zo belangrijk is voor kunst. Men was bezig met andere dingen, zoals men in het vormingstheater met inhoudelijkheid bezig was in plaats van met nadenken over de vorm. Toen Jan Decorte zich in 1982 met *Maria Magdalena* focuste op vorm, zei iedereen: 'Je moet dat zien, dat is de revelatie van het theater'. Ik ben gaan kijken en ik snapte er niks van. Het was in mijn ogen zo ouderwets! Achteraf heb ik mijn mening herzien door Jan Decorte beter te leren kennen, maar dat was echt mijn wereld niet. Desondanks kan je die voorstelling misschien wel zien als een eindpunt van de jaren '70. Ook al kon ik me niets voorstellen bij het 'doen alsof' op scène. Kijk, ik kwam natuurlijk uit de performancehoek, waar je nooit mocht doen alsof. Maar Decorte deed wel iets anders dan de anderen, en dat markeert – achteraf gezien – toch een overgang. Het is vergelijkbaar met wat Jan Joris Lamers enkele jaren later heeft bereikt. Ook al is iedereen bezig met hetzelfde, namelijk iemand op een podium zetten, is hij toch een nieuwe weg kunnen inslaan. Voor zulke mensen heb ik veel respect.

De belangrijkste ervaring voor mijn eigen werk in die periode was de voorstelling *De Nachtportier* van Michael Laub. Laub is een Antwerps beeldend kunstenaar die destijds theater maakte samen met de performancekunstenaar Marina Abramovic. Met *De Nachtportier* heeft hij iets cruciaals gedaan. Een oude man staat in een straat, in een 'marcelleke', onder een lantaarn - een koud lampje op scène in het theater. Hij knipt met zijn vingers en het licht gaat helemaal uit. Dus: black-out, knip, lichtje terug aan. En dat vierentwintig uur lang!

Het was de eerste keer dat een beeldend kunstenaar aan de slag ging met de materie van theater – nog voor Jan Fabre, of zelfs voor *Einstein on the Beach* van Robert Wilson. *De Nachtportier* was zo cruciaal omdat het een vermenging was van verschillende kunstvormen. Performance stelde sinds de jaren zestig de kunstenaar zelf centraal, terwijl theater een artificieel medium is. Marina Abramovic sneed in haar eigen vel, maar Michael Laub gooide het narcisme eruit en maakte er theater van. Dat maakt hem tot een belangrijke vernieuwer, en ik heb dan ook nooit begrepen waarom hij hier in Vlaanderen nog maar zo weinig aandacht krijgt.”

Hoe heeft het werk van Laub u geïnspireerd?

Dat repetitieve en minimalistische dat Laub karakteriseert, zat toen ook in mijn eigen werk bij het Epigontheater. De laatste voorstelling die ik gemaakt heb, die nog aanleunde bij de performancestijl uit die tijd, was *Incident* (1985). Daarin zag je een half uur lang vijf jonge mensen rondlopen, terwijl ze achtervolgd werden door een soort boksbal van vijftig kilo, die ze proberen van de scène te gooien. In die performance gebeurden er ook echt incidenten en een van de spelers belandde zelfs in het ziekenhuis. Ik heb op dat moment gezegd dat het niet langer verantwoord was voor mijn spelers. Dus: ‘au revoir performance, ik maak theater’. In datzelfde jaar heb ik Needcompany opgericht. Jezelf helemaal in vraag stellen, wat performancekunstenaars deden, kwam toen sowieso nogal filosofisch over voor mij, gezien het feit dat we God in die tijd massaal hadden doodverklaard. Tot kort daarvoor was kunst altijd gemaakt in opdracht van een bepaald instituut: de paus, de koning, God, etc. De echte goede kunstenaars waren in staat die opdracht te combineren met hun eigen talent. Iemand als Shakespeare werkte in opdracht van de koning en was tegelijkertijd volledig met zijn materie bezig. Ook een schilder als Rubens combineerde zijn kunstenaarstalent op een heel hoog niveau met de wensen van zijn opdrachtgevers. Nu zijn kunstenaars zo gespecialiseerd bezig, dat zoiets bijna niet meer mogelijk is.

Waarom is Laub zo vergeten geraakt, of waarom werd hij op dat moment niet opgepikt? Was de tijd niet rijp voor wat hij deed?

Wat hij maakte was beeldende kunst op de scène en dat was iets totaal anders dan waar het Vlaamse theater zich destijds mee bezig hield. Men vond over het algemeen dat theater voor de ‘warkmensch’ - om in dialect te spreken - gemaakt diende te worden. Theater diende toegankelijk gemaakt te worden op een naturalistische en nationalistische manier. Ik vond dat bijna weerzinwekkend! Ik wou het veel groter zien, meer politiek en in het licht van de uitspraak van Boal. De maatschappelijke zin van kunst mocht niet zomaar genegeerd worden. Dat was iets totaal anders dan de paternalistische houding uit de jaren zeventig die sprak over ‘de ander’ die opgevoed moest worden. Die pretentie zag ik ook in de Academie, ook al had ik respect voor die mensen die er les gaven. Michael Laub zat dus in een totaal andere leefwereld, samen met performancekunstenaars als Abramovic en Ulay. Het is in die stroom dat ik mee ben beginnen groeien. In die tijd – en nu nog steeds – waren de betrokkenen bij het theater, inclusief theaterwetenschappers weinig onderlegd in de beeldende kunst. Ook iemand als Hugo De Greef, die als directeur van het Kaaitheater een heel belangrijke rol gespeeld heeft voor de ontwikkeling van het Vlaamse theater destijds, kende er nauwelijks iets van. In mijn ogen moet kunst altijd in zijn totaliteit gezien worden en kan je het medium theater niet los zien van andere media. Om politieke redenen en om esthetische redenen. Marcel Duchamp heeft weinig invloed gehad op het theater, omdat theater destijds geen kunst was maar opvoeding en entertainment. Pas later heeft een aantal makers de link gelegd. Dat is begonnen met mensen als Wilson en Tadeusz Kantor, eigenlijk beeldende kunstenaars, en later Jan Fabre en ikzelf. De Vlaamse Golf,

het moment dat Vlaanderen begin jaren tachtig voor het eerst op de internationale kaart werd gebracht, was voornamelijk door toedoen van beeldende kunstenaars. Het zijn in mijn ogen altijd beeldende kunstenaars die vanuit hun medium en hun visie het medium veranderen. Een actuele kunstenaar als Nam Yun Paik heeft niet de video uitgevonden en heeft ook geen opleiding als videast, maar als beeldend kunstenaar heeft hij de video geherdefinieerd. Dat is het belangrijkste en vandaar mijn belangstelling voor beeldende kunst. Met makers als Jérôme Bel is er een nieuwe generatie van theatermakers opgestaan die de houding en het inzicht van een beeldend kunstenaar hebben. En dan wordt het interessant voor mij.

Hoeveel contact was er destijds eigenlijk tussen beeldende kunst en theater?

Er was in mijn ogen helemaal geen contact, om de simpele reden die ik eerder heb gegeven, namelijk dat beeldende kunstenaars bezig zijn met het herdenken van definitie van kunst: de materie en het lichaam, en theatermakers niet. De enige theatermaker die hier tot op zekere hoogte wel over nadacht, was Franz Marijnen, met zijn theatercollectief Camera Obscura (1973-1976). Helaas is ook Marijnen in de geschiedenis van het theater verdwenen. Hij heeft het opgegeven, net zoals Michael Laub, wat ik hem niet zo goed kan vergeven overigens. Er zijn best wat mensen vanuit de beeldende kunst met theater bezig geweest, of die geprobeerd hebben het theater te combineren met die materie. Daarnaast had je dan de grote repertoiretheatergezelschappen, die in Vlaanderen eigenlijk niet veel voorstelden, en tot slot had je de kleine repertoiregroepen die zeiden: 'we gaan vanaf nu in kleine zalen spelen, dicht bij het publiek, kleiner acteren'. Die ontwikkeling vond langzaam maar zeker plaats halverwege de jaren tachtig. Ook al vond ik dat heel interessant, het was nooit mijn ding. Hugo De Greef, die heel belangrijk was voor de jaren tachtig, zei op zeker moment tegen een paar mensen, onder andere tegen mij: 'Zullen we van een kleine zaal eens naar een grote gaan?' Anderen zijn toen afgehaakt, maar ik vond dat juist heel interessant. Het was destijds echt een daad om groter te gaan werken. Nu in 2009 spelen we met Needcompany in zalen voor duizend mensen, terwijl men dat in de jaren tachtig eigenlijk onaanvaardbaar vond. Het heeft lang geduurd voordat ik de stappen gezet kreeg om het theater te waarderen in zijn eigenheid.

Mijn respect voor het medium theater is in de loop der tijd gegroeid. Wat ik er nu mooi aan vind, is dat het niet gerecupereerd kan worden. Kijk, een beeldend kunstenaar kan een ongelooflijk revolutionair maatschappijkritisch schilderij maken, dat wordt opgekocht door een verzamelaar en vervolgens verdwijnt in een kasteel boven de eettafel. De kunstenaar in kwestie heeft met dat werk, zeker in de tijd voor de recessie, waarschijnlijk groot geld kunnen verdienen. En omdat kunstenaars allemaal romantici zijn, heeft hij dat geld hoogstwaarschijnlijk gebruikt om in zichzelf te investeren, om de volgende keer een nog mooier werk te maken. Zo'n vorm van persoonlijke verrijking, mogelijk gemaakt doordat het kunstwerk gerecupereerd werd door een collectioneur, zie je niet in de theaterwereld. Ik denk niet dat er ook maar één persoon in de Vlaamse theaterwereld rijk is geworden met zijn werk, dat bestaat niet. Daar hoeft je dus als beginnend theatermaker geen rekening mee houden en het is mede daarom dat theatermensen volgens mij eigenlijk nauwelijks last hebben van de crisis. De schoonheid van theater is dat het niet economisch gerecupereerd kan worden, en overigens ook niet politiek. Er is voor een theatermaker geen koning, keizer of collectioneur die zegt waarover hij een voorstelling moet maken, wat een ongelofelijk ontroerende en naïeve vrijheid oplevert. En daarom is het medium theater hoopvol voor de toekomst.

Wanneer en hoe is het Epigonentheater ontstaan?

In 1979 ontstond het eerst Epigonenensemble, voornamelijk als een reactie op wat ik aan voorstellingen zag tijdens mijn studententijd aan de Academie in Gent. Pierre Vlerick was daar directeur. Ik zag toen onder andere de voorstelling *Camera Obscura* van Franz Marijnen. Zoals gezegd twijfelde ik destijds aan de relevantie van kunst, en vroeg me dan ook serieus af of ik aan politiek moest gaan doen, of kunst moest gaan maken. Vandaar ook mijn interesse in het vroegere vormingstheater en tegelijkertijd mijn afkeer ervan. Eén van de politieke invloeden op mijn werk was de situatie in Congo en Zaïre. Ik maakte toen onder andere Afficheskunst, en voor een van de affiches ben ik zelfs gearresteerd. Het waren grote posters die we 's nachts gingen plakken. Op het bewuste exemplaar stond Wilfried Martens afgebeeld samen met het lijk van een dood Congoleesje met een dik buikje dat hij al lachend vasthield. Allemaal zelf gemonteerd overigens, want Photoshop bestond toen nog niet. Zulke politieke dingen gebeurden ook in de grote steden als Parijs.

In 1981 is het ensemble omgevormd tot het collectief Epigonentheater zlv. We waren toen heel democratisch ingesteld en wilden met een groep mensen iets doen 'zonder leiding van'. Maar uit ervaring bleek dat het collectieve proces eigenlijk alleen werkte omdat ik de inspirator was. Uiteindelijk is het toch zo dat degene die het hardste werkt, de meeste verantwoordelijkheid heeft. Het collectief heeft een jaar of vijf bestaan. We kwamen met ons Epigonentheater puur toevallig in het theatercircuit terecht. Daar heb ik nog altijd een beetje spijt van, omdat we dan ineens in die officiële theaters zaten, terwijl we toch een soort vijand van de toenmalige repertoiretraditie waren. Het Epigonentheater, dat was eigenlijk pure rock-'n-roll. We reisden heel de wereld af met ons vrachtwagentje, speelden in Italië, Canada, New York, en dat allemaal zonder subsidies. Ik vond dat niet nodig omdat ik van plan was om na een paar jaar theater terug beeldende kunst te gaan maken. Toen kwam in 1985 echter de vraag van Ritsaert ten Cate om nog één productie te maken. Waarop ik zei: 'Ja, maar ik dan heb ik een gezelschap nodig: I need company'. En zodoende is Needcompany ontstaan.

Hoe politiek was het Epigonentheater?

Ook in de tijd van het Epigonentheater was ik nog erg politiek bewust. Zo herinner ik me nog heel goed dat we contact hadden met Theater am Thur, waar bij de kleedster foto's aan de muur hingen van de toneelschrijver Fassbinder samen met de links extremistische terreurgroep Rote Armee Fraktion van onder andere Andreas Baader en Ulrike Meinhof. Bleek dat zij samen het politieke Aktion Theater hadden opgericht, totdat Baader zei 'dat theater niks uithaalt, we moeten naar de wapens grijpen'. Terwijl Fassbinder zei 'Nee, het moet kunst zijn'. Het resultaat is dat Baader als terrorist is gestorven en Fassbinder negenenvieftig films heeft gemaakt. Die foto's met dat verhaal waren voor mij de belangrijkste stap om afscheid te nemen van het idee dat je op de één of andere manier de wereld kunt veranderen. En sindsdien ben ik nog steeds in de war als de huidige minister van cultuur Bert Anciaux er samen met de rest van de culturele sector op hamert dat de relevantie van kunst politiek en sociaal moet zijn. In mijn ogen begrijpen ze er niets van. Het één heeft niks met het ander te maken. Een kunstenaar moet in de eerste plaats vrijheid hebben, zonder meer. Wanneer die vrijheid wordt weggenomen omdat er achter alles wat hij maakt een politieke relevantie moet zitten, in de beperkte zin van het woord, dan houdt het op. Wat Anciaux zegt, past binnen een wereldwijde trend om, vanwege de economische recessie, veel meer nationalistisch en beperkter na te denken over de grootheid van de wereld. Terwijl kunst altijd moet gaan over de grootheid van verbeelding en de wereld, maar zonder beperkingen.

Heeft uw beslissing om uiteindelijk dan toch voor kunst te kiezen en niet voor politiek, te maken met mensen als Baader?

Neen, het is eerder ingegeven door de behoefte aan een vorm van naïviteit. Een kunstenaar moet op een bepaalde naïeve manier zijn gedachtegoed durven exploreren en herdefiniëren. Bovendien was het natuurlijk naïef om te denken dat je met politiek de wereld kunt verbeteren. Mocht ik opnieuw jong zijn, zou ik economie studeren. Ik wil eigenlijk veel liever weten waarom Friedman zo belangrijk is voor de economie en waarom men zijn ideeën nog steeds koestert. Kunst heeft ergens een dialectische verbinding met wetenschappen en politiek, en met het cultureel-sociale leven. Het hele concept van repertoiretheater vind ik mede daarom altijd heel moeilijk. Als regisseur werk je aan een stuk dat al gemaakt is door iemand anders en dus de oorspronkelijke verbindingen met het leven eromheen mist. Of hij nu al dood is of niet, degene die de tekst geschreven heeft, is voor mij de kunstenaar. Hij begint vanaf het witte blad en de leegte van heel die maatschappij die daar rond hangt. Hij is met materie bezig, terwijl een regisseur eigenlijk alleen maar een interpretatie geeft. Ik wilde een totaalkunstenaar zijn, ik heb met repertoire gewerkt en een aantal Shakespeares geënceneerd, maar vooral om eens goedendag te kunnen zeggen aan de geschiedenis. Voor mezelf was repertoire eigenlijk geen volwaardig kunstenaarschap, het was eerder toegepaste kunst.

Terugkomend op de performance, bestaat dat medium eigenlijk nog wel?

Op dit moment zijn er veel festivals met het label 'performance', terwijl alle echte performancekunstenaars daar niks meer mee te maken willen hebben. Performance zoals dat in de jaren zestig en zeventig bestond, is nu niet meer aan de orde. Als je tegenwoordig iemand ontmoet die met performance bezig is in de ware zin van het woord, dan klinkt dat een beetje subversief en idioot in mijn oren. Je moet al in een heel marginaal circuit terechtkomen om echte performance te vinden, zoals in necrofielenclubs of in de pornomilieus. Performances met piercing, of een vrouw die haar eigen vagina dichtnaait, dat zal je tegenwoordig toch nooit op de festivals zien! De performance die men toont vanuit de academische wereld zijn de gepolijste dingen. En je mag niet vergeten dat het destijds net zo goed een taboe was, die performances. Wat men deed in de jaren zestig, mocht helemaal niet. Mensen werden gearresteerd en lieten zich arresteren. Nu is er geen enkele theatermaker meer die gearresteerd wil worden, of die gearresteerd zal worden, want het is allemaal legaal wat we doen. Natuurlijk is dat helemaal niet slecht, maar het begrip subversiviteit zou een andere definitie moeten krijgen. En ik vind dat we met z'n allen een beetje ontvoegd zijn en groter geworden. Mijn theaterwerk kent een groot publiek nu en daar ben ik heel blij om. Of dat komt omdat ik als maker heel goed ben, kan ik zelf niet zeggen. Er is gewoon een grote belangstelling voor kunnen komen. Ik word kwaad als ik zie dat de meeste theatermakers te lui bezig zijn. De dramaturgische inzichten van Jan Joris Lamers zie ik niet meer terug in de jonge generatie, bijvoorbeeld. Maar dat is misschien ook zijn eigen schuld, omdat hij zijn kennis op een betere manier zou kunnen doorgeven. Mijn bewogenheid zit in het feit dat ik wil dat men weet dat Jan Joris Lamers belangrijk was, en dat men weet dat Michael Laub belangrijk was. Twee heel verschillende theatermakers die naast mekaar bestaan, zonder concurrentie en met een even groot belang.

Het feit dat de collectieve werkvorm van het Epigonentheater ontplofte, was dat eigen aan de tijdgeest? Kon het niet anders na een periode waarin collectieven juist zo belangrijk waren geweest?

Neen, het had puur met onze eigen situatie te maken. Ik was de inspirator van die groep, ik werkte het hardste en ik had de meeste ambitie. Dus het was niet meer dan

logisch dat ik ook aan de leiding zou staan, wat natuurlijk niet het geval was in de democratische werkvorm die we hanteerden. Toen het vervolgens een paar weken voor de première van *Struiskogel* (1983) niet goed ging, heb ik aan alle leden van de groep gevraagd of ik de leiding mocht nemen, en of ze anders liever wilden stoppen. Ik kreeg het vertrouwen en vervolgens heb ik gewoon de voorstelling in elkaar gestoken. Vanaf toen was het duidelijk dat ik aan het hoofd stond. Het is eigenlijk met een heel natuurlijk proces geweest. Weet je, collectieven in de kunstwereld bestaan niet. Neem nu de Cobra beweging, die mensen zagen elkaar in twee maanden tijd hooguit vijf keer. Het waren individuen die toevallig eens samenwerkten. De collectieve gedachte achter Cobra was allemaal flauwekul. Het werkproces van een kunstenaar is veel te eenzaam, wat trouwens ook noodzakelijk is. Als ik bezig ben met het schrijven van een tekst, of met een schilderij of een tekening, dan is de eenzaamheid in het atelier noodzakelijk. Wat ik mooi vind aan het theater, is dat je bewust uit die eenzaamheid stapt om je creatie op tafel te leggen bij een groep acteurs en andere betrokkenen. Vanaf het moment dat je zegt 'ik heb een tekst geschreven en die gaan we nu samen lezen', ben je geen schrijver meer, geen kunstenaar, maar een regisseur. Een regisseur is een 'metteur en scène' die zijn werk enkel samen met acteurs kan doen. Wanneer je acteurs niet in staat zijn om een rol uit te diepen, groter te maken en van hen te maken, zijn ze niet goed genoeg om medekunstenaar te zijn."

Wat is volgens u de reden dat uw werk en dat van Jan Fabre destijds tot de Vlaamse Golf werd gerekend?

Ik weet het niet. Wat ik krankzinnig vind aan het hele idee rond de zogenaamde Vlaamse Golf is dat er voor de eerste keer over gesproken werd in 1986 en dan in 1987 en dan nog eens in 1988. Nu is het 2009 en wordt mij in Chili gevraagd hoe het met de Vlaamse Golf gaat. Tijdens de vijfentwintig jaar dat ik theater maak, is er dus blijkbaar nog altijd sprake van een Vlaamse Golf. Wat is zo'n term dan waard? Wat betekent het dat ik bij die eerste 'golf' zou horen? Natuurlijk, je zou nu in het buitenland een heel festival kunnen organiseren dat geprogrammeerd wordt met enkel Vlaams theater. We zijn belangrijk geworden en een internationale rol gaan spelen. Daarbij ziet men in het buitenland altijd meer verbindingen tussen verschillende kunstenaars dan in eigen land. Zelf zie ik namelijk maar weinig linken tussen Ivo Van Hove, Jan Fabre, Luk Perceval, Guy Cassiers en mezelf. En toch wordt er gesproken van een Vlaamse Golf waar we allemaal deel van zouden uitmaken. Overigens was er in de jaren tachtig nog niet veel sprake van Guy Cassiers of Luk Perceval, internationaal gezien dan. In mijn ogen is het begonnen met Hugo De Greef, die tegen Jan Fabre, Anne Teresa De Keersmaeker en mij zei: 'Komaan jongens, ik ga jullie managen in het buitenland'. Zo simpel is dat, één man met een visie en drie heel jonge kunstenaars die 'verdomd goed' waren, zoals toen gezegd werd. En zo is het begonnen. De Keersmaeker in de danswereld, en Fabre en ik veel meer in de beeldende kunst- en theaterwereld.

Dus je zou het begin van de Vlaamse Golf volledig op het conto van Hugo De Greef kunnen schrijven?

Neen, op het conto van die drie kunstenaars, want Hugo De Greef zou niet bestaan hebben zonder ons. Je moet Hugo zien als een topcollectioneur in de podiumkunsten, en goede collectioneers koesteren de kunstenaars die ze aankopen en blijven hen verdedigen in goede en mindere tijden. Hij vond een aantal mensen belangrijk waardoor hij met zijn plan kon komen. Dat De Greef juist ons internationaal promoveerde en bijvoorbeeld niet Jan Decorte of Jan Ritsema, komt omdat zij met hun voorstellingen te veel taalgebonden waren. Met mijn antinationalistische reflex was ik geen taalpurist,

anders zou ik nooit kunnen doen wat ik gedaan heb. Ik was als artiest niet met mijn moedertaal bezig en koos voor een soort 'eurotrash English'.

Wat kunt u zeggen over de rol van de overheid en het cultuurbeleid in de jaren zeventig?

Er zijn enorme verschillen met nu, zo heb ik de eerste zeven à acht jaar dat ik professioneel met kunst bezig was, nooit subsidie gevraagd. Op dat moment kon ik overleven met wat ik had, pas toen mijn producties groter werden, heb ik subsidies aangevraagd. Ook dat is overigens een belangrijk aspect van de Vlaamse Golf, dat er toen een economisch systeem ontwikkeld is, dat het toeliet om gesubsidieerde kunst te maken. Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre en ikzelf kregen een klein bedrag om te kunnen bestaan en te overleven. Alhoewel 'klein' natuurlijk relatief is, want voor ons was het destijds een bedrag dat een wereld van verschil maakte. In Duitsland bestond zoiets toen nog niet. Daar recupereerden de grote theaterhuizen, enorme burchten waar wel vijfhonderd mensen werkten, onmiddellijk de jonge talenten. Ze werden binnengehaald om direct getransformeerd te worden en te passen in het systeem. De grote huizen in Vlaanderen waren in onze ogen niet interessant omdat daar geen interessante voorstellingen werden gemaakt. Dankzij de subsidie konden we het ons veroorloven om erbuiten te blijven. We bouwden onze eigen zaaltjes en gingen rondreizen. We waren snel, klein, en we leverden kwaliteit. We waren goedkoper dan de grote Duitse en Franse groepen en we hadden de kwaliteit in huis om ook naar het buitenland te gaan. En uiteindelijk heeft men ons ontdekt in Avignon. Die drang om naar het buitenland te gaan was er onmiddellijk. Dat kon ook vanwege de financiële zelfstandigheid, die ervoor zorgde dat ons theater snel kon worden aangepast aan nieuwe situaties. Natuurlijk is zoiets makkelijker zonder tekst dan met, vandaar dat ik vooral als beeldende kunstenaar internationaal ben blijven groeien en veel minder taal heb gebruikt in mijn voorstellingen. Op dit moment kan ik zeggen dat we met Needcompany, of Jan Fabre met Troubleyn en nog een paar andere mensen, echt aan de internationale top staan en op de grootste festivals spelen. Dat heeft enkel kunnen gebeuren omdat ik pas in de laatste tien jaar terug naar taal ben gaan grijpen. Door mij de laatste jaren te profileren als schrijver, nadat mijn internationale carrière was opgebouwd, wordt mijn werk uitgegeven in Duitsland, Frankrijk, Japan, of Latijns-Amerika - nog voordat er in Vlaanderen veel aandacht voor is. Ik vermoed dat het wel zal komen. Het is een boemerangeffect dat mij altijd gepleziert heeft, omdat ik al mijn stappen alleen maar heb kunnen zetten vanwege het subsidiesysteem in Vlaanderen dat mij een onafhankelijke status heeft geschonken. Het Vlaamse subsidiesysteem zit eigenlijk heel intelligent in elkaar en het is met de jaren alleen maar verbeterd. Anciaux heeft er zeker een goede bijdrage toe geleverd. In mijn ogen is het beter om een aantal mensen een beetje te geven dan alles aan één groot huis, want wie bepaalt dan de verdeling? Dat is de intendant van zo'n organisatie. Ik vind het gevaarlijk dat het systeem daar nu terug naar toe aan het groeien is. Het zijn juist de kleine groepen, die extreem bezig waren, die destijds internationaal werden opgepikt. Ook dat is een belangrijk kenmerk van de zogenaamde Vlaamse Golf.

Was er steun vanuit de politiek voor jullie internationale ambities?

Ja, er waren ministers van cultuur die omringd en geïnformeerd werden door de universitaire wereld, door de wetenschappelijke wereld, door de kunstenaars zelf, en door mensen als Hugo De Greef. Er was bovendien een internationaal circuit met enkele festivals, zoals Povericci in Italië, dat toen heel belangrijk was. Zodoende konden we de weinige middelen die er waren, samen leggen om een productie te maken die zeker al op vier plekken op heel kleine festivalletjes kon gespeeld worden. Zo is dat gegroeid,

dankzij visionaire en bevrogen mensen, ook uit de politiek, die niet eens per se voor theater gestudeerd hadden.”

En hoe verliep de ontvangst bij het publiek en de pers destijds?

Ik moet eerlijk zeggen dat we vanaf de start met het Epigonentheater heel veel publiek hebben gehad. Mensen waren erg nieuwsgierig en bovendien speelden we in kleine zalen, dus die waren gemakkelijk vol te krijgen. Maar toch, ze zaten wel vol. In de jaren daarna is het blijven groeien. Ik ben best trots op het feit dat we vanwege die continuïteit verschillende generaties hebben kunnen overbruggen. Dat ik nu bijvoorbeeld goed contact heb met twintigers, of met jongeren van zestien of zeventien die voor de eerste keer naar het theater gaan. Ik heb ook altijd gezegd dat ik die band met de volgende generatie wil behouden, vandaar dat ik steeds met jongere mensen wil werken. Iemand als Maarten Seghers is momenteel heel belangrijk voor Needcompany. Hij is bij mij begonnen toen hij negentien was en nu is hij zevenentwintig. Ook al is er een leeftijdsverschil, we hebben elkaar vanaf het eerste begin goed begrepen. Dat komt misschien ook omdat jonge theatermensen steeds inzicht krijgen in beeldende kunst en kunst in het algemeen. Ik heb Maarten dan ook uit zijn opleiding weggeplukt, omdat ik hem niet te veel in een format wilde laten groeien. Nu kies je tijdens de opleiding voor verschillende stromingen: theater, video, sitcom. Terwijl je vroeger gewoon werd opgeleid als acteur en je je specialisatie achteraf zelf moest ontwikkelen. Naar mijn mening leidt specialisatie tot degeneratie, dat is een natuurwet. Hoe gespecialiseerder, hoe gebrekiger men wordt.

Wat bedoelt u daar precies mee, dat specialisatie degeneratie is?

Om een symbolisch voorbeeld te geven: het Théâtre de la Ville in Parijs was voor de generatie van de jaren tachtig een zeer belangrijke plek. Gerard Violet was een zeer bevrogen man die het theater veertig jaar lang kundig geleid heeft. Hij balanceerde tussen een volle zaal en een interessante programmering. Er waren driehonderd à vierhonderd voorstellingen per jaar en die zaten altijd vol. Dat was fenomenaal, ik ken geen enkel theater dat zo goed draaide als Théâtre de la Ville. Maar toen ik daar kwam, wilde hij mijn werk onderbrengen bij de dansvoorstellingen. "Ja maar", zei ik, "ik ben geen choreograaf, ik ben een theatermaker, je moet mij bij theater zetten". Tien jaar lang heeft hij dat geweigerd en pas na al die tijd creëerde hij een vierde kolom tussen muziek, dans en theater in, waar ik een plek kon krijgen. En het is pas de laatste jaren dat hij mij bij theater heeft durven zetten. Na twintig jaar samenwerking zei hij: "We gaan het nu zo proberen". Waarom deed hij dat? Omdat de theaterrecensenten destijds oerconservatief waren en de danswereld veel vroeger internationaal was dan de theaterwereld. Men kende Pina Bausch, men kende Anne Teresa De Keersmaeker, omdat zij dans maakten. En als men naar het theater ging, wou men in Frankrijk het mooie Frans horen. Hij durfde mijn werk, waarin tweede of derderangs Frans gesproken werd, niet voor het theaterpubliek te tonen omdat hij wist hoe conservatief het publiek en de pers was. Had hij mij vanaf het begin in het theater gezet, dan was ik waarschijnlijk 'persona non grata' geworden in Frankrijk, en nu word ik er gezien als één van de betere regisseurs in het theater. Men noemt mij eindelijk geen choreograaf meer. Die strijd is geleverd moeten worden door heel intelligente mensen zoals Violet. Het verschil tussen dans en theater dat er toen was, valt natuurlijk ook niet te ontkennen. Dansvoorstellingen konden onmiddellijk internationaal gespeeld worden, terwijl dat in de theaterwereld veel moeilijker ging. Er waren dan ook geen grote theaterfestivalcircuits waarin het Vlaamse aanbod paste. Nu is dat wel meer in evenwicht, zeker ook omdat een dansfestival evengoed theatervoorstellingen uitnodigt, en andersom. Dat heeft ook weer met die glijdende grenzen te maken. Wat is Meg Stuart voor een kunstenares?

Maakt ze theater? Dans? Eigenlijk doet dat er niet meer toe, als het maar goed is, als het maar essentieel is wat er op scène gebeurt.

Was het Théâtre de la Ville de eerste plek in het buitenland waar uw voorstellingen gespeeld werden?

Nee, dat was in het Mickery Theater van Ritsaert ten Cate, opgericht in 1965 in Nederland. Het Mickery is het schoolvoorbeeld van hoe het moet zijn, als het gaat om ambitie. Ritsaert had een enorme ambitie, hij wou enkel het allerbeste tonen en ging daarvoor schaamteloos om met geld en budgetten. Maar hij zorgde er altijd voor dat het klopte. Elk jaar hield hij een rede voor de koningin, die door heel Nederland werd gehoord. Hij had dan ook een enorme autoriteit, die man, en hij was verbaal erg sterk. Zijn theater was gevestigd in een boerderij in Loenersloot, waar hij allerlei internationale theatergroepen en performers naartoe haalde, zoals The Wooster Group en Robert Wilson. Dat waren dingen die in de jaren zestig en zeventig nog nooit iemand gezien had. Zelf zag ik er in de jaren tachtig voor het eerst The Wooster Group met *LSD (Road to immortality)*. Dat was voor mij het tweede schokpunt, na het eerste dat veroorzaakt was door Michael Laub in de jaren zeventig. Wat Elizabeth LeCompte daar met The Wooster Group deed, ging allemaal tien keer sneller dan wat wij aan het doen waren. Het was veel vakkundiger. Ik ben buitengegaan en ik heb tegen een paar mensen waar ik mee werkte, gezegd: "ofwel moet ik stoppen, ofwel moeten we honderd keer harder werken". En dat laatste hebben we gedaan. *Need to know*, de eerste voorstelling met Needcompany in 1986, is ontstaan onder invloed van The Wooster Group, er kwam er een andere drive in ons maakproces. Vervolgens heeft het weer een paar jaren geduurd om van het keurslijf van The Wooster Group af te geraken en op het punt te komen dat ik bijna het tegenovergestelde maakte. Ik vond Elizabeth LeCompte toen een openbaring, de enige maker uit het buitenland die ik echt interessant vond. Wat zij deed, ging over ritme, over timing en over heel essentiële zaken. Ze gooide alle mime overboord en alle "psychologische bubbels" zoals zij dat zelf noemde. Eindelijk zag ik theater dat ik begreep, wat mij enorm heeft geholpen bij mijn waardering voor het medium. Ik ging voor de eerste keer van acteurs houden, terwijl ik daarvoor nog steeds bezig was met performance.

Wat was de concrete reden voor de overgang van het performancegerichte Epigonentheater naar het theatergerichte Needcompany?

Het feit dat performance een kunstvorm is die je zelf moet doen. Vanaf het moment dat je iemand anders opdracht geeft om jouw performance-idee uit te voeren, ben je eigenlijk met theater bezig. Dat is een inzicht dat met de jaren gekomen is, maar dat onomkeerbaar werd tijdens de voorstelling *Incident*, waar de spelers samen met die zware boksbal op scène stonden. Nadat er letterlijk incidenten waren gebeurd, wilde ik het in het vervolg eerder mentaal dan fysiek aanpakken. Het is pas nog veel later dat ik ben begonnen met schrijven, daarvoor maakte ik met Needcompany theater dat het deed met beperkte middelen, wat taal betreft. Het was eerder fragmentarisch werk, ik wou de anekdotiek eruit gooien en het experiment voorop stellen. En juist door dat te doen, ben ik op een punt aangekomen waarop ik verhalen kon gaan vertellen. Dat is wat ik ben eigenlijk, een verhalenverteller.

Er was een opmerkelijke keuze voor acteurs, zoals bij de voorstelling *Need to know*, waarin u werkte met Dirk Van Dijck, die nu in feuilletons speelt ...

Ja, dat was inderdaad een opmerkelijke cast, ik zag er onlangs nog een foto van. Ik heb toen gewoon mensen gevraagd die me interesseerden. Zoals Johan Dehollander, die op dat moment achter een bar werkte. Ik kende hem nog van toen ik met hem op de

Academie zat en ik vond hem een goede kunstenaar, dus heb ik hem gevraagd om eens een tijdje in het theater te komen werken. Dirk Van Dijck kwam erbij als professional, die heel argwanend werd bekeken door Johan Dehollander. "Nu krijgen we toch geen acteurs binnen, zeker?" waarop ik gezegd heb: "Laat het ons proberen". Ook al heeft de groep niet zolang bestaan, ik heb altijd de confrontatie aan willen gaan met degelijke acteurs. Ik heb met Johan Leysen gewerkt, met Dirk Roofthoofd, Viviane De Muynck, Josse De Pauw. Zij waren de besten in Vlaanderen en het waren ook mensen die niet in dat conventionele circuit wilden stappen en die zichzelf in vraag wilden blijven stellen. Ik wil maar zeggen dat je ook als acteur artiest kan zijn, zolang je jezelf in vraag wilt blijven stellen. Het heeft te maken met begrijpen wat acteren is, want een theatervoorstelling is enkel interessant als je het voelt. Of het nu een klassieke Shakespeare is, of een hedendaags werk van Jérôme Bel bijvoorbeeld, dat is hetzelfde. Voor mij heeft dat 'in vraag stellen' alles te maken met de artistieke relevantie tegenover de maatschappelijke zin. Boal stelde de maatschappelijke zin nog boven de artistieke relevantie, en ik heb beide met elkaar in balans willen brengen. Er moet altijd evenwicht zijn, anders vernietigt het ene het andere en dat is nooit goed.

Vindt u uw eigen ontwikkeling rond taal passen binnen de overkoepelende verandering die zich in de jaren tachtig voordeed, toen er in plaats van het werkelijke stuk vaak gekozen werd voor het samenbrengen van verschillende teksten en media in een nieuwe context?

Die fragmentarische dingen van toen, dat was eigenlijk een noodzakelijk kwaad. Je moet oppassen dat het mengen van media interessant werk blijft opleveren. Mij interesseert het nog altijd niet als een danser in een dansvoorstelling toch nog even iets in de microfoon moet zeggen. Het gaat om het vinden van evenwicht en om de noodzaak om bepaalde dingen te mengen. Ik denk dat de kracht van Needcompany is dat we altijd met heel goede dansers hebben gewerkt samen met hele goede acteurs. Dat we de beide media konden combineren op het hoogste niveau. En ook al is het ontroerend wanneer een acteur een beetje danst, of een danser een beetje acteert, daar gaat het eigenlijk niet om wanneer de noodzaak ontbreekt. Dus, die cross-over van verschillende media, waar wij eigenlijk mee bekend zijn geworden, is gekomen uit noodzaak; wat heb ik nodig om dit of dat te zeggen. En als ik cross-overs gebruik, wil ik elk medium ook autonoom kunnen bekijken en onderzoeken. Dans, beeldende kunst, theater, belichting, dat waren allemaal autonome kunstsegmenten voor mij, die ik evenwaardig wou hanteren. En ik heb het altijd evident gevonden dat ik zelf het decor ontwierp, zelf het affiche ontwierp, zelf de kostuums. Ik was met alles bezig en dat vond ik logisch.

Het ging u eerder om grip op het geheel, dan om de keuze voor fragmentatie ...

Niet alleen toen, zelfs nu hecht ik nog belang aan het werken in zijn totaliteit. Ik krijg vaak de vraag om in Duitsland of Oostenrijk te werken, maar daar is het systeem er niet op voorzien. Je hebt er een decorbouwer en een decorontwerper, die beiden in hun eigen vakje opereren. Dat iemand als ik daar toekom en vervolgens alles zelf wil doen, snappen ze niet. Maar ik kan niet anders, want als beeldend kunstenaar ben ik gewend om met het totale plaatje bezig te zijn. Het moet helemaal kloppen, wat natuurlijk niet wil zeggen dat ik nooit met specialisten werk die iets voor mij doen wat ik zelf niet kan. Maar ik ben degene die de specialisten moet motiveren, zodat ze het doen zoals ik het wil. Als kunstenaar ben je met een heel groot ding bezig, en wat ik heb vastgesteld, is dat men in de beeldende kunst op de eerste plaats probeert zijn virtuositeit te vernietigen, om daarna tot iets anders te komen. Dit is in het theater helemaal anders, in mijn ogen. Daar heb je die virtuositeit juist nodig, je mag die niet vernietigen omdat theater, technisch gezien, een veel complexer medium is. Een canvas van tien op tien, of zelfs

van twintig op twintig, dat kan je overzien. Maar als je het canvas uitvergroot naar twintig meter hoog, vijftien meter breed en twintig meter diep, dan heb je voor zo'n groot en driedimensionaal vlak een heel andere techniek nodig. Dan heb je juist een virtuoos zicht nodig op het geheel. Ik vind dat heel interessant, want wat betekent virtuositeit, wat betekent die analyse? Heb ik daar iets aan als kunstenaar, heeft de buitenwereld daar iets aan? Dat weet ik niet, maar feit is dat je dagelijks met virtuositeit geconfronteerd wordt. Ook van een acteur of een danser moet je de perfectie kunnen eisen.

Als u terugkijkt naar uw voorstellingen uit de jaren zeventig en tachtig, welke zijn dan van belang geweest?

Daar moet ik even over nadenken. Ik denk dat *Incident* heel belangrijk is geweest, omdat ik tijdens die performance tot het inzicht gekomen ben dat het idee van een theatercollectief niet werkt. De belangrijkste voorstelling van het Epigonentheater was echter zonder twijfel *Struiskogel*. Het idee van het collectief is daar effectief ontploft. Maar het heeft niet alleen daarmee te maken, die voorstelling zelf is achteraf ook legendarisch geworden. Bij de critici stond hij bekend als de beste voorstelling van het jaar. Daardoor zijn we wereldberoemd geworden. Willens nillens, want we hadden hem echt op een heel rare manier in elkaar gebokst, maar blijkbaar sloeg het enorm aan. Voor Needcompany geldt dat ik twee soorten voorstellingen maakte: het werk dat niets met het bestaande repertoire te maken had en de repertoirestukken. Ik stelde zelf heel snel vast dat als ik een Shakespeare deed, het publiek verdubbelde. Dat kon je bijvoorbeeld goed zien bij de voorstelling als *Julius Caesar*, met Johan Leysen, Dirk Roofthoof en Tom Janssen. Het feit dat zoiets gebeurde, is een beetje een schok geweest, alhoewel dat repertoirewerk me eigenlijk niet echt interesseerde. Ik vond het vrij gemakkelijk om in de repertoirewereld van toen een schok te veroorzaken. Ik koester die voorstelling overigens wel. Behalve die *Julius Caesar* vind ik mijn werk *Need to know* heel cruciaal. Maar eigenlijk kan ik niet goed kiezen, omdat ik van al de werken met Needcompany hou.

Er wordt wel eens beweerd dat makers uit de periode van de Vlaamse Golf wegtrokken uit de traditionele schouwburgen. Maar u bent daar nooit in begonnen en dus kan er ook geen sprake zijn van een uittocht. Klopt dat?

"Inderdaad, mijn werk heeft daar helemaal niets mee te maken. Waarschijnlijk heeft het eerder te maken met de keuze van Luk Perceval. Hij was als acteur verbonden aan een groot bestaand gezelschap, en is daar vertrokken om een eigen gezelschap op te richten, namelijk de Blauwe Maandag Compagnie. Destijds werkten hij en ik in heel andere werelden, die pas nu beginnen samenkomen, mede door de festivals waarop we beiden staan."

Heeft het vertrek van iemand als Perceval geleid tot een andere manier van programmeren van de schouwburgen? Is de werkwijze nog vergelijkbaar met toen?

"Eerlijk gezegd ging - en ga - ik maar heel weinig naar schouwburgen, dus eigenlijk heb ik er geen idee van. Maar toen ik het Toneelstofverslag over de jaren zeventig in Vlaanderen terugzag, was ik toch wel verbijsterd over de ouderwetse manier waarop er toen werd gespeeld. Dat in de eerste plaats. Maar wat me nog meer verbaasd is dat het Publiektheater tegenwoordig weer een soort volkstheater wil zijn zoals het in de jaren zeventig was. Ik vind dat ronduit onbegrijpelijk. Wat zij willen, daar is tegenwoordig niemand nog in geïnteresseerd. Ze denken natuurlijk van wel, maar wat er gemaakt wordt, is gewoon slecht!

Wat waren de verwezenlijkingen van toen, die nu nog doorleven?

Een van de verwezenlijkingen is dat we in de jaren tachtig met een paar mensen als een soort fragmentatiebom gefunctioneerd hebben. Met die schokgolf hebben we bewezen dat we het officiële systeem van toen niet nodig hadden. Een andere verwezenlijking is dat door onze manier van werken het subsidiesysteem is aangepast aan onze noden. Wij kregen in de jaren '80 een absolute artistieke vrijheid, wat werd gehonoreerd door het ministerie. Je moet het zien als een complete ontvoogding, wij moesten niet meer subversief zijn en konden in plaats daarvan doen wat we wilden op scène. Dat aspect heb ik altijd heel ernstig genomen. Ik vond destijds dat, wanneer ik geld zou krijgen van de staat, ik een staatsambtenaar zou zijn. De bijpassende verantwoordelijkheid zou ik dan willen dragen, vandaar dat ik altijd heel streng geweest ben wat betreft het subsidiesysteem en nooit te veel heb willen vragen. Ik weet nog goed dat andere mensen me aanraadden om een hoger bedrag te vragen, toen ik mijn eerste dossier indiende. Maar ik wilde mijn afhankelijkheid van dat geld rustig opbouwen, een keuze waar ik nog altijd achter sta. De expansiemogelijkheden waren destijds enorm en ik had mij op een gegeven moment best kunnen profileren als repertoireregisseur binnen de grote schouwburgen. Zelfs in het buitenland kreeg ik veel aanvragen om dat te doen. Maar ik wou het niet: "Let's keep it small" was destijds mijn lijfspreuk en dat is het nog steeds. Niettegenstaande dat we tegenwoordig natuurlijk ook in die heel grote schouwburgen spelen. Het belangrijkste aan Needcompany was dat we het systeem hebben opengegooid en dat we daarin zijn opgevangen door de academische wereld, die nu lesgeeft over ons. Daardoor krijg je de situatie dat de jonge generatie ons beter kent dan de klassieke repertoiremensen uit die tijd, die achteraf gezien dus te weinig belang hebben gehad in Vlaanderen. Nu komt die interesse voor repertoire wel wat terug, het geheel zal weer in balans komen, denk ik.

Als u uw huidige werk vergelijkt met de beginperiode, zitten daar nog altijd dezelfde lijnen in?

Ik denk dat er geen fundamenteel verschil is, alhoewel ik natuurlijk zelf geëvolueerd ben. Mijn passie voor de materie, voor het medium theater, ben ik blijven onderzoeken. De reden is dat ik wil begrijpen wat mijn functie als kunstenaar is in een maatschappij die kunst geen functie meer geeft. Kijk, de functie van een kunstenaar als Michelangelo was overduidelijk, hetzelfde geldt voor Bernini of Rubens. En door toedoen van de Verlichting, met het doodverklaren van God, hebben we eigenlijk, om met Duchamp te spreken, God vervangen door kunst. Alhoewel ik op dit moment toch geneigd ben om te zeggen dat God interessanter is dan kunst. Ik vind het hoe dan ook een interessante uitspraak en ik probeer als atheïst wel een soort religieuze energie te vinden om te zeggen: 'Wat kunnen we nu nog eigenlijk doen met kunst?' Behalve dat het entertainment is, zoals nu mede door de rol die de overheid speelt meestal het geval is, zou kunst een meditatieve en energetische plek moeten zijn. Eén van de dingen die ik in dat verband aan het onderzoeken ben, is de rol van het verhaal. Heeft een volk mythes nodig? Wat zijn verhalen? Wat is een orale traditie? Als je ziet hoe ze in India met verhalen omgaan, of de Indianen in Amerika, en hoe daar vervolgens theater van gemaakt wordt, dan denk ik: "ik moet meer verhalen beginnen schrijven". Ik ben ermee begonnen in het begin van de jaren negentig en pas de laatste vijf, zes jaar vind ik mezelf een volwaardig auteur. Daarvoor schreef ik altijd uit noodzaak. Er zit dus zeker een evolutie in mijn relatie tot het schrijven. Je kunt me het best beschouwen als een beeldend kunstenaar die verhalen schrijft, en die daar vervolgens theater van maakt."

Ziet u het vertellen van verhalen als een noodzakelijke functie van het theater?

Dat is zeker een aspect van het theater, maar wel één die ik onmiddellijk weer in vraag wil stellen. Het is best mogelijk dat ik binnenkort weer een productie zonder enige taal maak, maar momenteel vind ik het vertellen van een verhaal noodzakelijk. Het heeft waarschijnlijk te maken met mijn grote ontgoocheling in het Westen, in de vernietiging van kwaliteit die er aan de gang is. Het vulgaire kapitalisme van Friedman tegenover de teloorgang van het socialisme. De vadsigheid van de socialisten zorgt ervoor dat het verschil tussen links en rechts is weggefallen en dat het allemaal één pot nat geworden is. De muren zijn dan wel afgebroken, maar er worden weer nieuwe muren opgebouwd. Europa zou een sterke wereldwijde speler kunnen zijn, maar het laat zich pletten door zowel China als Amerika, enkel omdat we te lui zijn. Vanwege de teleurstelling die ik daarover voel, blijf ik constant verhalen schrijven, met Europa als centraal thema.

Op welke manier kan het theater tegenwoordig nog vernieuwend zijn?

Het hangt er vanaf wat je onder 'vernieuwing' verstaat. Kijk, het is naïef om te zeggen dat het medium theater anders is geworden in de loop der jaren. Ik hou meer van de metabetekenis van het woord, in de zin dat je blijft zoeken naar originaliteit, naar de origine. De essentie van theater is namelijk nooit veranderd, het feit dat er iemand op de scène staat en dat er mensen zijn die daar naar kijken. Hetzelfde geldt voor de beeldende kunst: tekenen met grafiet op papier is nooit veranderd. Het manuscript van de beeldende kunst is het tekenen. Tekenend is leren kijken, waarnemen. Dat zeg ik ook tegen alle jonge mensen die met mij werken. Die essentie is nooit geëvolueerd. Een tekening van Michelangelo, of een tekening van Gustav Klimt zegt eigenlijk hetzelfde als een tekening van mij. Waarmee ik absoluut niet zeg dat mijn tekeningen even goed zijn als die van Michelangelo, maar we zijn wel met hetzelfde bezig. Net zoals in het theater.

Tot slot, wat zou u de nieuwe generatie podiumkunstenaars willen toewensen of meegeven voor de toekomst?

Ik vecht voor een degelijk en rustig voortkabbelend subsidiesysteem, waarin niemand rijk wordt. Hopelijk blijft het theater in staatshanden en wordt het nooit aan de vrije markt gegeven. De vrijheid van een kunstenaar ligt in het niet moeten wakker liggen van geld. Wanneer je alle kunstenaars een beetje geld geeft, kunnen ze dat gebruiken om na te denken over kunst, in plaats van over de prijs van een toegangsticket. Ik vind het verfoeilijk dat de tickets of de pauzedrankjes geld zouden moeten opbrengen dat nodig is om de voorstelling te kunnen bekostigen. Men moet proberen een zo groot mogelijke vrijheid te geven aan kunstenaars door een mooi gesubsidieerd systeem te bedenken waarin kunst gevrijwaard wordt van de vrije kapitalistische markt. In Nederland zie je dat de vrije producenten kijken naar wat er succes heeft in de gesubsidieerde wereld, om die aspecten vervolgens te kopiëren. Ze hebben succes met die manier van werken, maar het blijft een kwestie van kopiëren want op de vrije markt lopen enkel tweederangs regisseurs rond. Dat is pijnlijk om te zien. Het interessantste theater wordt nog altijd gemaakt in de gesubsidieerde kunsthoek.

Interview: Karlien Vanhoonacker

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Anna van der Plas