

"Het kamertheater en de stadsgezelschappen waren van vroeger en al die jonge onbetaalde, of met projectsprokkels gesubsidieerde, dingen was waar het om ging. Het was vrij zwart-wit."

Klaas Tindemans

In de jaren tachtig was jij universiteitsmedewerker bij 't Stuc. Hoe werkte dat toen?

Dat was mijn eerste half-time job. Ik ben in 1982 afgestudeerd en eigenlijk was ik daar vooral, vanuit de cultuurraad in Leuven, de faculteitsverantwoordelijke voor cultuur. Daar is ook 't Stuc uit ontstaan. 't Stuc bestond nog maar een jaar of drie. Die band tussen de georganiseerde studenten en 't Stuc was erg groot. 't Stuc was ook geëngageerd in de hele studentenbeweging en daarnaast was er die zelfstandige programmering, die nog sterk militant politiek gekleurd was, als een soort nawee van de jaren zeventig. Althans bij de kaders werd die verzelfstandiging van een cultuuraanbod niet als evident ervaren. Enerzijds zat je met een cultuuraanbod in die alternatieve huizen, wat toen nog niet echt kunstcentra heette. Die alternatieve theaters zetten zich enerzijds af tegen het mainstream theateraanbod, maar anderzijds moest er een soort oppositie gevoerd worden -om het nu heel brutaal te zeggen- tegen de maoïsten.

Waar stonden de maoïsten voor?

Ik weet niet waar die cultureel voor stonden. Ik denk dat ze daar niet mee bezig waren, want dat was allemaal bovenbouw en façade. Een studentenbeweging werd als een syndicale beweging opgevat en zij vonden dat een zogenaamd elitair artistiek aanbod daar niet in paste. Ik overdrijf het nu een beetje. Jaarlijks had je de verdeling van de middelen tussen de verschillende takken van de studentenbeweging. Die verdeling, daar werden de meest existentiële vragen over gesteld wat cultuur betreft. De rest was allemaal evident: onderwijswerking, huisvesting, sociale voorziening, dat waren evidente zaken. Cultuur werd binnen die studentenbeweging als een soort luxe beschouwd. De slogan van 'Studenten-Arbeiders: één front' was al achter de rug, maar de naweeën waren er nog. Het was altijd zoeken. Alle verhoudingen in acht genomen, ging het toch over politiek. Je zocht steun bij medewerkers, kaders en studentenkringen die gevoelig waren voor cultuur, want het rechtstreekse overheidsbudget was quasi onbestaande. Er werd gewerkt met wat toen Bijzonder Tijdelijk Kader (BTK-project) heette. Het Plan Spitaels was dat: tijdelijke werknemers tegen werkloosheid. Een programmabudget was er nauwelijks. Er was een goeddraaiend café en voor de rest waren er subsidies vanuit de studentenbeweging.

Wat stond er dan op het programma? Was het ook aanvankelijk in functie van de studenten?

Ja, ik ben daar gekomen door mensen die toen invloed hadden op de programmatie. Dat waren Theo Van Rompaey, Michel Uytterhoeven en Eric Krols. Zij waren de programmatoren. Zoals ik dat ervoer was het iets dat lijnrecht stond tegenover alles wat er zowel in cultuurcentra als in de bestaande theaters werd aangeboden. Vooral een Groot-Nederlands aanbod en een relatief breed Nederlands aanbod, zowel aan het Bewegingstheater als aan het Onafhankelijk Toneel, als voorstellingen van Baal en Carrousel, die jonge Nederlandse groepen die in de naweeën van 'Aktie Tomaat' ontstaan zijn. Ook het Werktheater werd in die periode geprogrammeerd: zo'n beetje de overgangperiode van het politieke theater: het theater dat meer zocht naar vormexperiment of naar vormonderzoek. De twee vonden elkaar met name bij het Onafhankelijk Toneel. Anderzijds had je de jonge choreografen waar ook nogal wat mensen uit Nederland toen de dienst uitmaakten, o.a. Paulien Daniëls, Beppie Blankert. Die generatie van Nederlandse dansers was ook regelmatig te gast. Er zat ook een stevig luik experimentele film. De tijd waar ik van spreek is die van de beruchte 'Nachten van de Experimentele Film' van Dirk Lauwaert, die nachtenlang Andy Warhol, Jonas Mekas en al die zeer verregaande filmprogramma's toonde. Daarnaast was er ook een zeer breed aanbod vorming, gaande

van theatercursussen en, om het heel oneerbiedig te zeggen, macramé-achtige hobbydingen. Zoals het in een cultuurcentrum ook vandaag de dag nog steeds gebeurt en ook één van de redenen die de cultuurcentra destijds legitimeerde. Dat was specifiek gericht op de studenten en vaak, om dan terug te komen tot die politieke strijd voor het budget, was dat het argument waar cultuur ook iets aan kon bijdragen. Dat was de democratisering. Waar 't Stuc toen iets kon aan bijdragen, was de democratisering van het onderwijs. Dat was de grote slogan. Alles moest in het teken daarvan staan.

Hoe zou je dan de verhouding definiëren tussen huizen als 't Stuc, Kaaitheater, cultuurcentra en de stadstheaters?

De verhouding met de stadstheaters was onbestaande. Hoogstens als de verre vijand, maar ondertussen zo log en dik geworden zodat die eigenlijk ongevaarlijk was. Dat was de attitude tegenover de cultuurcentra. Je moet weten dat een aantal mensen, die de eerste generatie bij 't Stuc vormden, oud-studenten waren. Soms oud-studenten Sociologie, dat waren de studenten van Frans Van Mechelen. Als je dat in historisch perspectief bekijkt, is Van Mechelen dus de aartsvader van de cultuurcentra. Soms wist je niet goed of ze zich nu afzetten tegen de professors waar ze les van hebben gehad, die bovendien helemaal samenhangen met de CVP-staat of dat ze zich afzetten tegen wat de cultuurcentra uiteindelijk geworden waren. Ze zetten zich zowel af tegen een paternalistische vorm van cultuurbeleid als het resultaat daarvan. Het concrete resultaat dat een middelmatige programmering was, elk wat wils, geen programmabudget. Ik herinner me nog dat het cultuurcentrum van Leuven één van de allereerste cultuurcentra was die een programmabudget had bedongen, waardoor ze ruimte kregen om in hun programmering verlies te maken. Voor de cultuurcentra was het evident dat je de opbrengsten van elders, met name in 't Stuc was het van het café, en met geld van de studentenbeweging een verlieslatende programmering kon doen. In een cultuurcentrum was het eigenlijk nog niet zo. Toch niet een experimentele programmering. In Turnhout bij Eric Antonis kon wel alles gebeuren, zo het enige lichtpunt in de woestijn van cultuurcentra in de perceptie. De werkelijkheid is misschien genuanceerder.

Hoe herinner je je de jaren tachtig in het algemeen?

Het was de tijd van François Mitterrand en Margaret Thatcher. Dat zijn de namen die mij te binnen springen. Ik herinner me de grote verontwaardiging. Ik zat nogal veel in Londen toen ik een jaar of achttien was. Het milieu waar ik dan in vertoefde, was totaal uit zijn lood geslagen door de tijd. Dat Thatcher aan de macht was gekomen, vond men verschrikkelijk! Ik herinner me zangers die op concerten riepen: 'We have so many beautiful woman, and then we chose that cow!' Dat was de sfeer. Anderzijds was er een soort ongelooflijk enthousiasme met de verkiezing van Mitterrand. Dat was heel dubbel: enerzijds had je de ultieme reactionaire kant en anderzijds was er precies een revolutie uitgebroken in Frankrijk. Dat elan, zeker van het eerste jaar van Mitterrand, bepaalde de sfeer. Tegelijkertijd zat je echt nog wel in een crisisklimaat. Het was absoluut niet evident, zeker als je Menswetenschappen studeerde. Bij mij viel het nog mee: Rechten, daar kwam je nog wel mee aan de bak. Het was absoluut niet evident om werk te gaan vinden, ook niet met een universitair diploma. Ik herinner me ook nog de grote ambtenarenstaking. Dat moet geweest zijn in 1983, alles lag twee maanden plat. Geen openbaar vervoer, geen post. Op een bepaalde manier functioneerde het land ook niet. Persoonlijk heb ik dat aangevoeld toen ik op een bepaald moment mijn dienstplicht moest vervullen. Ik had het statuut van gewetensbezwaarde bekomen en op een bepaald moment waren alle aanvragen om als gewetensbezwaarde in dienst te gaan geblokkeerd. Dat heeft twee jaar aangesleept en dat betekent dat ik dus twee jaar eigenlijk niet naar werk kon zoeken. Je kon wel een kort contract aangaan, zoals bij 't Stuc. Dat kon dan wel, maar éénmaal als dat afgelopen was, waren er geen mogelijkheden. Ze konden mij daar niet houden, want ik moest die dienstplicht vervullen. Men zat dus met een aantal onzekerheden, zeker qua tewerkstelling die er waarschijnlijk ook nu weer zitten aan te komen. Je zat toch wel in de post-crisissfeer, de tijd van Wilfried Martens. Het verhaal over 'het einde van de tunnel', die al dan niet in zicht was. We zaten dus wel in die tunnel, maar niet dat het zo traumatiserend was. Daarvoor kwam ik uit een te bevoorrecht milieu om

dat zo te ervaren. Als ik het vergelijk met de jaren negentig en de jaren 2000, dan was het een stuk minder subjectief en minder comfortabel.

Het zal ook meegespeeld hebben in de mate waarin dat soort organisaties als 't Stuc konden bestaan en groeien. Uit verschillende interviews is uitgekomen dat het toch wel heel sterk draaide uit vrijwilligerswerk.

Ja, dan deed je het maar zelf. Als je wat geluk had en hard je best deed, kon je zo wel eens een tijdelijke job in die sector vinden, maar daar ging het eigenlijk niet om. Het ging om bezig te zijn en er was geen enkel perspectief om in het gevestigde cultuurlandschap iets te doen. De evidentie waarmee de mensen, die bijvoorbeeld de Master na master Theaterwetenschappen doen, denken: 'Ja, ik ga een stage toen bij Toneelhuis en misschien kan ik daar dan een dramaturgenklus of iets vergelijkbaars doen'. Dat soort perspectief was volstrekt onbestaande. Er zou nooit iemand met onze smaak gevraagd worden en er zou nooit iemand ook maar goesting hebben om daar naartoe te gaan. Dus dat was een onbestaand alternatief.

Heeft de bredere politieke context in de jaren tachtig zijn invloed gehad op het artistieke veld?

Het Theaterdecreet is van 1975, als ik me niet vergis. Cultuur in het algemeen en theater zeker zijn tijdens de jaren zeventig gemeenschapsmaterie geworden. Dat was absoluut niet aan de orde of daar werden geen vragen gesteld. Dat behoorde éénmaal tot de bevoegdheid van Vlaanderen. Er was noch een Vlaamse, noch een Belgische reflex. Eigenlijk was dat evident. Ten eerste: er werd weinig geld uitgedeeld. Men ging wel subsidies vragen, maar het was veel minder evident om in die subsidiepot terecht te komen. Laat staan dat je dan vragen gaat stellen of het nu Vlaams, Belgisch, Leuvens of Antwerps geld is. Het deed er niet veel toe. Het enige is wel dat heel veel afhing van de enige grote instelling, die als een soort vuurtoren in het theater van het begin van de jaren tachtig stond, De Munt. De Munt van Gerard Mortier, die in 1980 of 1981 begonnen is. Eén van de eerste dingen die Mortier deed bij instellingen als 't Stuc was jonge mensen en studenten ronselen om naar de generale repetities te komen, waar dan een aantal van de voorbeelden van vormvernieuwing van theater uit de jaren zeventig te zien waren. Karl-Ernst Herrmann was een geweldige eye-opener in De Munt. Dat was de enige grote instelling, die dan toevallig Belgisch was, waar we ons min of meer konden toe verhouden. Wat interessant was als grote instelling of het nu Belgisch of Vlaams was, dat was helemaal niet aan de orde. Die reflex was er niet.

Is het op die manier dat je bij De Munt terechtgekomen bent?

Ja, dat was zo. Ik werkte bij 't Stuc en ik schreef voor *De Standaard*. Gerard Mortier las blijkbaar mijn kritieken en nu helemaal voor de petite histoire: Mortier had een afspraak met Theo van Rompaey precies over de toeleiding van studenten naar De Munt. Mortier zei: 'Ken je geen mensen die nog hun burgerdienst moeten doen?' Op die manier ben ik daarbij terechtgekomen.

Vandaag speelt heel erg het repertoiredebat. Had je zo'n soort debatten in de jaren tachtig?

Zeker niet op de manier zoals het nu speelt, absoluut niet. Wat ik mij wel altijd herinner als een soort refrein is dat er te weinig hedendaags Vlaams repertoire was. Het speelde niet in het soort milieu waar ik terecht ben gekomen, maar bij anderen speelde het wel. Je had toen nogal van die alternatieven, zoals het Ankerrui Theater en het NVT van Wil Beckers, die enerzijds de schrijvers van een halve generatie eerder opdrachten gaf en anderzijds ook probeerde heel voorzichtig aansluiting te vinden met vormvernieuwing. Wil Beckers ging wel kijken. Hij wist wel wat er in de wereld aan de hand was, maar hij beschikte niet over de middelen en niet over de juiste contacten om dat ook in de voorstellingen waar te maken. Dus dat is een voetnoot in het repertoiredebat zoals het toen bestond, maar de vraag naar het repertoiredebat herleid naar de vraag van de aanwezigheid van de canon, of wat die ook is in het theateraanbod, die bestond niet. Het canon, voor zover die aanwezig was,

bevredigde een publiek dat nu door sommigen als *the unserved audience* wordt beschouwd. Om het heel clichématig te zeggen: dat burgerlijk publiek had zijn NTG, zijn KNS en zijn KVS. Die klanten werden bediend. Diegenen die een alternatief wilden, stelden die vraag zeker niet op die manier. Het enige was dat sommigen, dan noem ik vooral Jan Decorte, vonden dat het monopolie over het brengen van de klassiekers niet bij die stadstheaters thuishoorde of dat die geen monopolie mochten doen gelden. Dus maakte hij theater dat die klassiekers aanpakte: je zit met een *Torquato Tasso* en met een *Maria Magdalena* dat die canon aanpakte op een manier die wel inspiratie zocht buiten de kleine kring, buiten de zogenaamde Vlaamse traditie.

Kan je de Vlaamse Golf als alles omvattende term gebruiken?

Ik denk dat er ook sprake is geweest van een Vlaamse Golf als die generatie theatermakers die nu rond de vijftig zijn en die in de jaren tachtig probleemloos naar Nederland gingen. Het is vooral uit Nederland, denk ik, dat die term Vlaamse Golf komt en dat die eigenlijk zelfs de helft of meer van hun inkomsten haalden uit de verkoop van hun voorstellingen in Nederland. In Nederland bestond dus de perceptie van het Vlaanderen overspoelt. Die waren ook goedkoper dan de eigen gezelschappen en smeekten om verspreid te worden. Vermits er op dat moment een publiek voor bestond, lukte dat ook. ik denk dat Vlaamse Golf in die zin veel meer een marketingterm is of een cultuurbeschouwende term dan dat het een artistieke inhoud had.

Een marketingterm: kan daar iets onder vallen van gemeenschappelijke tendensen?

Dat is zeer moeilijk. Op een bepaald moment werd zelfs de term 'Nieuwe Esthetiek' gelanceerd. Je zou kunnen zeggen dat -een grote veralgemening- die generatie van makers behoefte had om verder te kijken dan wat gebruikelijk was. Dat waren mensen die bijvoorbeeld het werk van Peter Stein, of Klaus Michaël Grüber kenden, die Heiner Müller gelezen hadden of er zelfs iets van gezien hadden. Die in sommige gevallen ook naar Peter Brook hadden gezien, die ook een aantal vernieuwingstendensen van een performancegroep, later The Wooster Group, gezien hadden en die in ieder geval een veel breder perspectief hadden. Er was bij hen het gevoel van wat we hier te zien krijgen, is een veel te kleine wereld, dus we moeten verder kijken. Dat is een zeer oppervlakkige, gemeenschappelijke kwaliteit. Anderzijds is ook de vraag of dat een vraag is van arbeidsverhoudingen dan wel van artistieke ambities dat acteurs zich op een bepaald moment niet meer goed voelden in de rol die ze innamen binnen die paternalistische en reactionair georganiseerde ensembles. Heeft het te maken met invloeden die langzaam doorsijpelden in de opleiding? Heeft het met een politieke houding te maken? Heeft het met een syndicale impuls te maken? Ik weet het niet. Feit is dat die generatie toneelspelers niet meer gelukkig was met de logica van: je begint met een brief op te dragen en vervolgens derde plan, tweede plan, eerste plan. Dat soort logica accepteerden ze niet meer en ze gingen heel snel zelf iets doen. Ze vervloekten nog wel de opleidingen, hoewel ik mij niet van de indruk kan ontdoen dat een bepaalde invloed, dan denk ik zeker aan Dora van der Groen, toen al tastbaar was. Die eerste generatie heeft nog niet zo heel veel aanraking met haar gehad. Dora was toen amper begonnen op het Conservatorium te Antwerpen. Het was nog die oude generatie van Luc Philips en Domien De Gruyter die les gaf. Je krijgt daar geleidelijk een vernieuwing. Als er nog iets gemeenschappelijks in het theater is, dan is het een behoefte van toneelspelers om zich niet meer te schikken naar de hiërarchie en het paternalisme zoals het normaal werd geacht in toneelensembles. Het zal ook te maken hebben met het feit dat ze in de wijde wereld andere manieren van theater maken hadden ontmoet of althans voorstellingen die de indruk gaven dat daar de toneelspeler als persoonlijkheid veel meer au sérieux werd genomen.

En waren het dan vooral de grote buitenlandse voorbeelden waar je het daarnet over had?

Ik denk dat het wel een rol speelde. Ik zeg nu niet dat iedereen *Theater Heute* las, maar dat speelde wel mee. Men begon langzamerhand dingen ook te meten en niet alleen bij

toneelspelers of bij theatermakers, maar ook bij mensen daar rondom: programmatoren en producenten, mensen als Hugo De Greef en Frie Leysen, die Europa rondtrokken op zoek naar andere vormen, die niet gelukkig waren met wat er te zien was en die gesprekken ook aangingen. Hugo liet de mensen dingen maken of gaf hen daarvoor de ruimte, voerde die gesprekken. Frie begon dingen te programmeren die ongezien waren hier in deSingel. Heel vroeg al en met bijna een onbestaand budget, maar ze deed het wel. Hetzelfde in die paar kunstencentra. Dus dat soort figuren, buiten dan de toneelspelers, verbreedden die blik wel.

Welke rol heeft het beleid er in gespeeld?

Ik herinner me dat er in één van de eerste nummers van *Etcetera*, de adviezen van Karel Poma in facsimile zijn afgedrukt. Gewoon om ze belachelijk te maken. De manier waarop er toneelgezelschappen werden geëvalueerd was inhoudelijk van een ridicuul niveau. Het was elk jaar: hangen of wurgen. Eigenlijk heerste er een groot fatalisme. Die jonge generatie had eigenlijk ook niks met het theaterdecreet, dat op dat moment geen projectsubsidies voorzag. Al de groepen die bestonden, of groepen of individuen die vernieuwing probeerden te brengen, werkten buiten die structuur. Toch het overgrote deel van de Vlaamse theatermakers. Via via werden er allerlei projectsubsidies wel geritseld, maar structureel was er geen verhouding. Het beleid was absoluut ontoereikend om zelfs een artistieke beoordeling mogelijk te maken. Je zat echt nog in het controleren van het aantal ambten, het aantal voorstellingen, het aantal producties, maar een echte artistieke evaluatie was er niet. Die is er eigenlijk pas gekomen onder Patrick Dewael, halverwege de jaren tachtig. Dewael is direct beginnen werken aan wat dan het podiumkunstendecreet is geworden. Het werd, voor zover ik het heb kunnen inschatten, tegengehouden door zijn coalitiepartner om daar vorderingen in te maken, want je zag wel minstens een stijlbreuk. Er werd een tijd, ook in dezelfde liberale hoek, door Paul De Grauwe boeken gepubliceerd waarin cultuursubsidies werden verketterd en waarin gepleit werd voor alle macht aan de betalende toeschouwer. Dat soort ideeën werden nogal gemakkelijk geassocieerd met een liberale cultuurminister, terwijl het eigenlijk niet het geval is geweest. Dewael heeft, ondanks het feit dat zijn opvolger Hugo Weckx met de pluimen is gaan lopen, het Podiumkunstendecreet gemaakt. Het was inderdaad wachten op een nieuwe CVP-minister om de goedkeuring van de CVP te krijgen, want hun bastions, of liever de afspraken tussen de partij, werden geforceerd. Dewael heeft het theaterlandschap gedepolitiseerd of de eerste stevige aanzet voor depolitisering gegeven.

Dewael besliste uiteindelijk om niet alleen de grote structuren, maar ook de structuren rond specifieke artiesten te subsidiëren. Dat was toch een gigantische evolutie?

De eerste naam die hij aan de kunstencentra gaf, was 'Receptieve Productiecentra'. Er kwamen dus structuren via een objectieve reglementering en het werd mogelijk gemaakt dat die subsidies kregen. In het Theaterdecreet bestonden al mogelijkheden om ensembles, collectieven of individuele kunstenaars met een structuur rond te subsidiëren. Ik denk dat hij daar gretig gebruik van maakte en meer mogelijkheden gaf dan dat voordien het geval was. Je kreeg de indruk in ieder geval dat het niet langer een marginaal verschijnsel was. Op een bepaald ogenblik werd de D-categorie in het decreet, inhoudelijk de belangrijkste categorie, ingehaald door de nog belangrijkere projectsubsidies.

Wat viel er onder die D-categorie?

Dat heette 'experimenteel en vormingstheater'. A waren de stadsgezelschappen, B waren de spreidingsgezelschappen, C waren de kamertheaters en D was 'experimenteel en vormingstheater'. Er zijn daar een aantal structuren onder gevallen, maar ik vraag mij af of het Epigonentheater, als voorganger van de Needcompany, ooit D geweest zou zijn. Ik denk het zelfs niet. Ik denk dat het meeste van de generatie uit de jaren tachtig, die nu nog bestaat, niet eens in die D categorie terechtgekomen zou zijn. Hoogstens Het Trojaanse Paard, een vormingstheater dat Jan Decorte heeft overgenomen. Dat zat in die D-categorie. Ik herinner mij zo de eerste producties van Luk Perceval bij het toenmalig Reizend Volkstheater. Die zaten in de B-categorie, want dat was een spreidingsgezelschap. Maar ja,

dat waren uitzonderingen.

Kan je een lijn trekken van het vormingstheater van de jaren zeventig naar de jaren tachtig?

Ik denk dat daar het sommetje eens zou moeten worden gemaakt, maar ik denk dat er eigenlijk relatief weinig artistiek en zelfs politiek verantwoord was. Behalve Decorte, want eigenlijk moet je zeggen dat Het Trojaanse Paard een breuk was met de vormingsopdracht van het eigen gezelschap en dat het eigenlijk alleen als een vehikel diende. Dat is het probleem niet, maar voor de rest viel er zeer weinig onder: hetzij ad hoc projecten, hetzij projecten op basis van een reglement en de generatie Jan Lauwers, Jan Fabre, Ivo Van Hove. Van Hove heeft zijn eerste twee producties zonder geld gedaan en heeft zich nadien ook aangesloten bij een bestaande structuur: Vertikaal in Gent, wat ook weer als vehikel diende voor zijn werk. Ze hebben op een gezonde manier opportunistisch gebruik gemaakt van wat er in het theaterdecreet structureel bestond, maar dat was eigenlijk niet zo belangrijk denk ik. Zeker kwantitatief niet, het meeste gebeurde daarbuiten. Het klassieke voorbeeld van Radeis, die nooit één frank subsidie hebben gekregen, terwijl dat als een soort icoon van de vroege jaren tachtig bekend staat!

Wat waren de kenmerken van de nieuwe lichtung? Kan je die überhaupt als één tendens beschouwen?

Ik heb ervaren dat er van alles mogelijk is en dat is iets totaal anders dan wat ik normaal te zien krijg. Ik ben ook in 1982 zelf begonnen als recensent voor *De Standaard*, dus ik kreeg echt wel alles te zien. Je zat echt met een polarisering daarin: je had een aantal interessante en een aantal niet-interessante. Als jonge recensent was het zeer moeilijk om daarin objectief te blijven. Ja, ook door het feit dat ik bij één van die jonge kunstencentra zat, maakte dat je in een vriend-vijand denken terecht komt. Om het heel triviaal te zeggen: wat er in 't Stuc geprogrammeerd werd, dat was de norm. Alles werd daaraan afgemeten. Wat nooit in 't Stuc zou terechtkomen, moest je als recensent behandelen. Dat genoot een zeer negatief vooroordeel. Je denkt: 'Ik maak radicale keuzes. ik weet dat die radicale keuzes artistiek legitiem zijn en dat er én een jong publiek én een jonge generatie makers, producenten, organisatoren bewust die keuze maakten.' Ik sluit mij aan bij die keuze, dus al de rest is -om het zo overdreven te zeggen- 'de vijand'. Dat was de gemeenschappelijkheid: dat de anderen 'de vijand' waren. Ik had toch niet het gevoel dat we een gemeenschappelijke deler moesten vinden voor die dingen. Toen Fabre *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* maakte, dan was mijn eerste reflex: 'Wat is die in godsnaam bezig?! Moet ik dat hier acht uur uithouden?' Dat is dan nog wel theater, want je had daar ook weinig criteria rond. Ik heb ook geen theaterscholing, dus het was ook alleen maar vanuit het kijken dat ik referenties had. De eerste keer hou je dat niet vol, dan ga je nog een keer kijken en dan begint het al wat meer door te dringen dat hier echt wel iets belangrijks gebeurt. Hetzelfde met de *Don Quichote* van Luk Perceval, zijn eerste voorstelling met De Blauwe Maandag Compagnie. Je kan gewoon wat onnozel doen met kartonnen dozen, daar in kruipen, er weer uit en dan een veel spannender verhaal vertellen. Dus dat is een totaal andere invalshoek. Ik maak er nu een karikatuur van, maar het zijn zo diverse dingen die gebeuren en die nu allemaal bijzonder spannend en avontuurlijk waren. Zelfs iets als de eerste voorstelling van Paul Peyskens over Jan Arends was extreem plastisch. Dat was fantastisch, want dat was een gebaar. Het ging erom dat er telkens een gebaar gesteld werd. Een gebaar dat vooral niks te maken had met wat er mainstream belangrijk was. Dat vooral niks met drama of met traditionele vertelmannieren te maken had, dat gewoon deed wat vrij impulsief was. Wat niet klopt, achteraf bekeken, was dat Jan Decorte zeer analytisch en juist impulsief bezig was en voor elke stap die op de scène gezet werd een dramaturgische verklaring had. De stappen die dan gezet werden, waren zo overweldigend, zo verontrustend en zo verstorend, wat betreft de kijkhouding die je gewoon was, dat ze impulsief leken.

Je hebt het over dramaturgie die zijn intrede deed in de jaren zeventig. Laat de impact van een opleiding als theaterwetenschappen zich ook op die manier gelden?

Ik weet dat de theaterwetenschappen in de eerste plaats ontstaan zijn als pure academische behoefte. Theater moet onderzocht worden, ze moet als wetenschap au sérieux genomen worden. Het was zeker niet zomaar de bedoeling om dramaturgen te gaan opleiden. De behoefte om een dramaturg bagage mee te geven, de behoefte van de functie aan een dramaturg: daar gaf de Theaterwetenschap de facto wel een invulling aan. In alle beperktheid, want het waren toen zeer verschillende dingen wat er in Antwerpen en, iets later in Gent gebeurde. In Antwerpen stond duidelijk het onderzoek en de methodologie, zowel van de theatergeschiedenis als van de actualiteit, voorop, terwijl Gent een ouderwetse encyclopedische opvatting had. De onderzoeksgroep in Brussel was vooral bezig met de geschiedenis van het vormingstheater in kaart brengen. Ze zaten misschien wel dicht op de actualiteit, maar dat had nog geen impact op de vorming van dramaturgen. Het is wel zo dat, als je dan als voorbeelden het werk van Peter Stein, Patricia Row en anderen neemt, het allemaal mensen waren die, hetzij als regisseur, hetzij via een stafdramaturg of een productiedramaturg, elke keer een heel zwaar dramaturgisch onderzoek deden. Toegepast theateronderzoek dat als een voorbeeld werd beschouwd.

Wat zijn voor jou de hoogtepunten geweest?

Jan Decorte. Het eerste werk dat ik van hem zag, was *De Hamletmachine* in 1981, als ik me niet vergis. Ik schreef toen nog niet. Ik zat toen nog op de universiteit, maar daar snapte ik niks van. Ik vond het fenomenaal qua indruk, maar Heiner Müller bleef voor mij een gesloten boek. De echte eye-opener is voor mij *Torquato Tasso* geweest. Het was een manier van spelen die zo haaks stond op wat geacht werd 'goed spelen' te zijn. Inleven en dat soort dingen die belangrijk werden geacht, daar werd ik toch wel even van weggeblazen. Hetzelfde voor Jan Fabre. Dat waren eye-openers. Wie natuurlijk een beetje een overgangfiguur is en die me toch ook wel de ogen heeft geopend, maar die gewoonlijk niet bij die generatie wordt gerekend, is Franz Marijnen en diens werk in het Ro Theater eind jaren zeventig. Ik herinner me voorstellingen die eigenlijk niet zo in de annalen zijn gebleven. Het was bij zijn *Waste Land*-bewerking van T.S. Eliot dat ik dacht: 'Wat is hier in godsnaam te zien? Hoe wordt hier met lichamen omgegaan? Hoe kan je lichamen iets doen vertellen?' Dat heeft voor mij wel indruk gemaakt, hoewel het geen gevolgen had in de zin van: invloed uitoefenen. Wat mij vooral de ogen opende, was dat mensen een statement durfden te doen. De eerste voorstellingen van Ivo Van Hove heb ik niet gezien, maar ook de kartonnen dozen van Luk Perceval: doe dat maar ineens. De ironie wil dat ze nu vaak aan de klagmuur staan van repertoiretheater. Camilia Blereau zat in die eerste Blauwe Maandag Compagnie-voorstelling. Het feit dat je daar dus mensen had gezien, in de meest verkalkte vorm van theater, die zich daar ineens helemaal gaven. Dat vond ik zeer indrukwekkend.

Hoe zag je dan de verhouding tussen het reguliere toneel, het kamertoneel en de repertoiregezelschappen?

Het één was goed, het andere was slecht. Zo simpel was dat. Het was zeer zwart-wit. Omdat je niet heel de tijd kan kankeren als je schrijft, deed ik dan wel mijn best om eens een interessant stuk te zien. Als het Fakkeltheater een stuk van Caryl Churchill deed met een paar fijne acteurs, dan probeerde ik daar wel de zin van in te zien en een stukje in mee te gaan. Ik ben er mij van bewust dat ik met die tegenstelling zeer zwart-wit mee omging. Dus het kamertheater en de stadsgezelschappen waren van vroeger en al die jonge onbetaalde, of met wat projectsprokkels gesubsidieerde dingen, dat was het waar het om ging. Neen, dat was vrij zwart-wit. Er werden vele pogingen gedaan. Ik herinner mij *Antigone* van Leo Madder, die bij de KNS regisseerde, waarin Luk Perceval stond, die toen bij het ensemble van de KNS hoorde, waarin dan post-modern werd geprobeerd. Ik zie daar nog Luk Perceval als boyscout staan, die dan de bode was. Ik zie hem daar in zo'n groen pulletje, het was zelf een welp. Het was dat soort grabbelen uit allerlei cultureel ongepaste iconen, waarmee een op zichzelf oprechte mens als Leo Madder wel echt zijn ding wou zeggen. In die context was

het totaal misplaatst en werd het eigenlijk als een soort excuusproductie gemaakt.

Zijn er volgens jou makers, kunstenaars, die in de geschiedenis vergeten zijn?

Er zijn een aantal mensen verdwenen. Eén van de grote namen in de vroege jaren tachtig is Mark Van Kerkhoven.

Theo Van Rompay heeft hem ook genoemd.

Ik weet het, omdat Theo daar een grote fan van was. Mark Van Kerkhoven, die de Ingolstadt-stukken van Marieluise Fleisser heeft gedaan, en die samen met Arne Sierens het eerste gezelschap De Sluipende Armoede heeft opgericht. Dat was onthutsend mooi. Een zeer mooie mengeling van zeer kaal acteren en rechtstreeks mensen aanspreken. Ik weet nu niet wie nog zo helemaal in de vergeethoek geraakt, waarschijnlijk hebben ze dan niet zo'n totale herinnering nagelaten. Van Kerkhoven die kan ik zo noemen. Een aantal andere mensen, bijvoorbeeld Marc Vanrunxt, die is na een tijd weggedeed, maar die heeft dan zijn tweede adem teruggevonden. Die komen dan weer terug. Zeker in de dans, die niet doorgebroken zijn. Een Anne Teresa De Keersmaeker, dat is natuurlijk vrij uitzonderlijk. Ik kan me toch niet echt namen herinneren, neen.

We hebben het al gehad over de invloed van buitenlandse makers op het veld hier.

Hoe is de omgekeerde richting geëvolueerd? De jaren tachtig staan toch bekend als de periode waarin de gezelschappen hier internationaal beginnen te toeren?

Ik kan dat heel moeilijk inschatten. Ik weet niet of er toen al sprake was van beïnvloeding, ik denk dat het er eigenlijk nog wat vroeg voor was. Ik denk dat, als ik Hans Thies Lehmann mag geloven, de doorbraak van de reële invloed pas later komt. Dan is het niet zozeer dat er een directe esthetische invloed is, dan wel dat het als een soort norm burgerrecht krijgt. Dat het ook een legitieme vorm van theatermaken is, zoals iemand die puur frontzaal gaat spelen of die aan een lange tafel met de micro gaat spreken. Dat soort vormen, het opbreken van de normale vertelstructuren, kan dus. Of het allemaal door de Vlamingen gebeurt en of de Vlamingen daar een beslissende rol in hebben gehad, weet ik eigenlijk niet. Misschien nog het meest van al Radeis, dat sporen heeft nagelaten en dat toch wel minstens een voorloper is geweest van Le Nouveau Cirque of nieuwe clownerie, dat soort dingen. Dat je achteraf bekeken, zegt: 'Ja, kijk, die deden al wat hedendaagse clowns nog steeds doen.' Met alle respect, maar het is niet dat ze het warm water opnieuw uitvinden. Radeis deed het al dertig jaar geleden. Fabre heeft er waarschijnlijk wel een hele grote invloed gehad. Ik kan daar nu niet de vinger op leggen waar hij zijn sporen heeft nagelaten. Het feit dat het zeker in die eerste producties ging over de extreme fysieke krachtinspanning als theateraal gebaar tegenover een soort naïeve, dilettantistische omgang met de theatergeschiedenis. Ik denk dan aan *De macht der theaterlijke dwaasheden*. Dat soort spanningen en houdingen komen wel terug en zie je dan later ook als een evidentie in nogal wat theatervormen. Ik denk dat vooral de invloed van het buitenland en zeker later, nog meer in de vroege jaren negentig dan in de jaren tachtig, Discordia is.

Wat was de impact van Maatschappij Discordia op dat moment?

Discordia was eigenlijk de voortzetting binnen het Onafhankelijk Toneel in Rotterdam. Ik denk dat ze zo ongeveer in 1982-1983 zijn opgericht, als een verzelfstandiging van een bepaalde werking. Ze zijn naar Amsterdam verhuisd en ze deden eigenlijk waar Geert Timmers meer onderzoek deed, naar nieuwe beeldtaal, bij Jan Joris Lamers. Eigenlijk ging het om repertoiretoneel. Als er één consequente verdediger is geweest van het repertoiretoneel, dan is hij het geweest: de canon onderzoeken, uitdiepen, verbreden, de definitie van canon veranderen. Bovendien zijn er twee dingen bij hun, die naar mijn inschatting essentieel zijn: het historisch onderzoek van het theatermateriaal. Elk onderzoek, het klassieke historische onderzoek: Wat zijn de opvoeringstradities van dit stuk? Wat zijn de parameters waarvan je kan zeggen: zo'n tekst is ooit op die manier gespeeld en dat heeft voor ons, die het vandaag spelen, die consequenties. Dat soort onderzoek. Anderzijds het voortdurend toetsen van dramatische situaties aan maatschappelijke werkelijkheden van

vandaag. Dat is dan het historiseren in de zin van Bertolt Brecht. Dat was heel consequent, tot en met onderzoek naar bijvoorbeeld de stukken van Alexandre Dumas in de negentiende eeuw op het vlak van de opkomst en afgang, de organisatie van het podium, de diepte. De manier waarop de trekken bediend werden en daar een hedendaagse vertaling voor vinden. Dan een 'denkend acteren'. Je laat de denkinspanning, ook in een vrij Brechtiaanse traditie, niet je personage beleven, maar je personage tonen. Dat deden zij vrij consequent: altijd bewust zijn dat de concentratie van de acteur erop gericht is een personage zo sterk mogelijk te tonen en dat de speler zich daar niet in verliest. Wat je bij Discordia zag, zoals ik het interpreteer, is een geactualiseerde Brechtiaanse opvatting van acteren en van ensceneren: alles blootleggen, heel het mechanisme van het theater aanbieden aan het publiek, als een extra betekenislaag in een voorstelling. Dat soort houding tonen dat het werkt en dat het heel spannend toneel oplevert. Ook met het repertoire, dat absoluut geen aansluiting lijkt te hebben, werkt het. Dat is de grote openbaring geweest voor een deel van het publiek. Je moet dat niet overschatten. Discordia heeft nooit een groot publiek gehad, maar zeker binnen de theaterwereld was het een openbaring: hetzij in oppositie, hetzij als partijgangers in het ergste geval. Het heeft zeker ook een generatie jonge toneelspelers beïnvloed, omdat ze op een bepaalde manier pedagogisch bezig waren. Ze zagen vanuit dat ongenoegen dat, als je een lijn kan trekken binnen de hiërarchische ensembles, daar voor ons geen plaats meer is. Na de generatie Luk Perceval en Lucas Vandervost, die in opstand zijn gekomen of die weggegaan zijn vanuit die hiërarchie, heb je een generatie die door hen ook gedeeltelijk is opgeleid en die niet eens eraan denkt om in zo'n hiërarchie te willen belanden. Stan, De Roovers, die eigenlijk eind jaren tachtig zijn beginnen studeren. Stan is in 1989, denk ik, opgericht. De evidentie waarmee een soort denkend en demonstrerend acteren artistiek efficiënt kan zijn, dat is de grote verdienste van Discordia.

Naast de pedagogische impulsen die van hen uitgaan, pedagogisch in de allerbeste zin van het woord, is dat de mogelijkheid bestaat als je als een groep gelijkgestemde acteurs, toneelspelers, theatermakers toelaat dat ruzies over artistiek relevante kwesties mogen ontploffen en alle kanten mogen uitgaan. Dat soort koesteren van het intellectueel artistieke conflict komt er nog eens bij: dat je dan afzonderlijk kan functioneren en dat je je in die hoedanigheid kan presenteren aan een publiek. Dat heeft een invloed gehad op ensemblevorming, op een alternatief voor de bestaande ensembles. Dat is toch wat eind jaren tachtig en de jaren negentig helemaal kent: een alternatief voor de hiërarchische dingen die in de jaren tachtig gewoon zijn blijven bestaan, of ze nu relevant of irrelevant waren of in hun irrelevantie zijn blijven bestaan. Die in de jaren negentig ook structureel vertaald worden. Met de ontwikkeling van het podiumkunstendecreet, maar ook de druk op de grote structuren om die invloed van wat er gebeurd is in de jaren tachtig te assimileren. Die druk wordt heel reëel. Met als gevolg dat die generatie aan de macht komt in die grote structuren. Misschien nog één ding, maar dat is meer anekdotisch. Wat bijvoorbeeld de invloed van Discordia is, is de manier waarop zij de repetitieprocessen zeer sterk beïnvloed. De karikatuur is dat de première de eerste doorloop is. Het rond-de-tafel werken en het analyseren, niet zozeer als een academische oefening, maar het analyseren van teksten door ze te lezen, door ze uit te spreken, door spreekhoudingen te vinden waarbij de lichamelijke volgt. Wat een zeer specifieke opvatting is. Je kan net zo goed het omgekeerde beweren. Jerzy Grotowski is het omgekeerde: dat je eerst moet bewegen en dat je dan pas iets kan uitbrengen. Het is niet zo dat daar eens en voor altijd een repetitieloga is vastgelegd die dan maar voetstoots moet aangenomen worden.

Hoe stond het er bij *De Standaard* met de theaterkritiek in het algemeen voor? Was die anders dan tien jaar ervoor of heeft die kritiek mee die generatie op de kaart gezet?

Het is moeilijk om de kritiek van je eigen kritiek te maken.

Het feit is dat er heel snel de behoefte is om structuren te zoeken. In de mate dat er een bewustzijn was van: er is hier een bewustzijn tendens bezig die niet tot één of twee individuen beperkt was, maar die ook veralgemeend is en structuren zoekt. Structuren om die te presenteren, dat zijn dan de vroege kunstencentra. Dat er ook een discours moest rond ontstaan en dan is *Etcetera* meteen in dat gat gesprongen. Natuurlijk, ze zijn niet

meteen in dat gat gesprongen. Het zijn de mensen Hugo De Greef van Schaamte en Kaaitheater en Johan Wambacq van de Beursschouwburg die *Etcetera* hebben opgericht. Vandaag de dag zou je zeggen: 'Hoe schaamteloos dat de producenten, de schouwburgers en de programmatoren nu ook het discours eens willen gaan beheersen. Vandaag de dag zou dat eigenlijk op allerlei deontologische weerstanden stuiten, maar toen was het de enige manier om het te doen. Uiteraard dat er ook een zwart-wit denken in bestaat. Het zwart-wit denken bestond ook in het discours. Hoe gefundeerd het ook was, maar je merkt daar ook een soort welbegrepen padvindingsgeest: 'Wij zijn avonturiers, wij gaan op tocht en wij overleven hier in het donkere bos, omdat we het zo fantastisch vinden om hier onder elkaar te zijn.' Dat gevoel. De redactievergaderingen waren minstens even belangrijk voor het kleine welbehagen in de subcultuur die er gevormd werd als de uiteindelijke journalistieke resultaten. Waarmee ik die journalistieke resultaten absoluut niet wil minimaliseren, want als ik daar naar terugrijp, werd er van in het begin goed geschreven. Dat was misschien het belangrijkste, dat was misschien ook een breuk: 'Kijk, we doen een discours, maar niet om het even welk discours.' Niet alleen een discours dat zegt: 'Wij vinden dit schoon en wat vroeger was, is niet meer schoon.' We zetten ook intellectueel een andere norm in de kritiek. Daarmee zetten ze zich af, zeker *Etcetera* gaf af tegen de dagjeskritiek van de kranten. In de kranten probeerden we in alle bescheidenheid: 'Wie waren de collega's?'. Wim Van Gansbeke op de radio natuurlijk, die hét idool was van de theaterliefhebbers en van de critici: 'Kijk, dit is de manier.' Ik denk voor de verspreiding, of voor het breder bewustzijn van wat er gebeurde op die theaters, dat de invloed van Van Gansbeke niet te overschatten valt. Die was reusachtig. Dat in een studentenstad op vrijdag om 8u radio's worden opgezet, ik was daar zeker niet de enige in. Gezien het nachtleven was dat al heel bijzonder. En dan nog Radio 2. Dat was bijzondere, dat was de norm voor de kritiek ook. Pol Arias was ook belangrijk in dat opzicht. Hij was iets voorzichtiger in alles, maar maakte wel duidelijke keuzes. Hij had nog respect voor de traditie, voor bepaalde interessante tendensen binnen de traditie van het Vlaamse theater. Die probeerde nog te zoeken in welke mate iemand als Walter Tillemans trouw was gebleven aan zijn Brechtiaanse uitgangspunten uit de jaren zestig. Dat was ook volstrekt legitiem en als jonge broekjes had je daar wel discussies mee, maar we respecteerden dat heel erg. In de kranten had je zo een aantal mensen die echt vasthielden aan dat traditioneel gesubsidieerd toneel. Op redacties was het niet evident om daarmee bezig te zijn. Ik had zelf het voordeel bij *De Standaard* om in Jef De Roeck een grote medestander te vinden, maar af en toe had Jef het zelf moeilijk op zijn redactie en was hij al een paar keer teruggefloten. Ik herinner mij dat er één keer een recensie van mij is geweigerd om ideologische redenen. Dat was de *Obscene Fabels* van Dario Fo, met een monoloog van Jan Declerck waarin ik volgens hen iets te expliciet de antiklerikale tendens in het stuk toejuichte en waar de ideologen van dienst niet zo gelukkig mee waren. Ik zette dat dan in *Etcetera*, ik was mijn kopij wel kwijt. Dat was uitzonderlijk, maar naar 't schijnt zijn ze niet gepubliceerd. Er zijn zeer veel boze lezersbrieven gekomen, maar ik heb die nooit gezien. Je was nog niet rechtstreeks met e-mail bereikbaar. Dat bleef ver weg.

Hoe zou je het jeugdtheater van toen typeren?

Ik volg dat helemaal niet! Het was misschien belangrijk om te zeggen dat toen zeker het gevoel bestond dat je in één cultuurgebied zat. Veel meer dan nu, ook vanuit het publiek. De subjectieve ervaring deed er niet toe: of het nu Vlamingen waren of Nederlanders die speelden, of Vlaamse of Nederlandse groepen waren zoals een paar jaar daarvoor. Ik weet niet meer hoe ze allemaal heetten. Die waren de norm in Vlaanderen, omdat de grens van het jeugdtheater door iemand als Jozef van den Berg uit Nederland gesteld werd. Toen kwam vanuit Nederland ook de programmatie van 't Stuc, omdat er weinig alternatieven waren. Vijf jaar later heb je dan het omgekeerde, omdat er dan toevallig in Vlaanderen een hoogconjunctuur is. Het gevoel van dat het er iets toe deed of waarvan het kwam, was er niet. De drempel die overwonnen moet worden: dat iemand met een Nederlands accent of met een Vlaams accent spreekt, die was er veel veel minder. Dat deed er echt niet toe.

Het is de periode van de definitieve institutionele organisaties van het veld. Wat zijn de veranderingen geweest die de grootste invloed gehad hebben op de verdere ontwikkeling?

Ik denk de vierjarige subsidie. De logica van de kunstplannen in Nederland werd overgenomen, waardoor je van gezelschappen kon eisen dat ze op basis van een degelijke visie, op basis van uitgewerkte plannen die niet alleen voor overmorgen bestemd waren, een beoordeling konden krijgen. De logica van de kunstplannen is dat je altijd tabula rasa maakt om de vier jaar, met name de grote gezelschappen. Als die niet bewezen hadden dat hun bestaansrecht gerechtvaardigd was, als die dat niet zwart op wit artistiek bewezen hadden, dan moesten er mensen gezocht worden om een nieuw plan te maken. Zo is het Publiektheater opgevolgd door Toneelgroep Amsterdam, zo is de Haagse Comedie door het Nationaal Toneel opgevolgd en is het Ro Theater opgericht. Die consequentie is in het Vlaamse theater veel minder doorgetrokken. Misschien dat de oprichting van het Toneelhuis daar een uitzonderlijk voorbeeld van tabula rasa is. De beoordeling was wel reëel. Die grote gezelschappen werden niet in het extreme beoordeeld, maar ze moesten zich wel rechtvaardigen. Hun bestaan zelf was niet genoeg. Het zijn allemaal dingen die zich ontwikkelen en die in het Podiumkunstendecreet van 1993 hun beslag vinden. Anderzijds, wat ook misschien belangrijk is, is dat de idee zelf van ontwikkeling en van doorstroming in een theaterlandschap structureel wordt vastgelegd. Nog veel te weinig. Je merkt ook dat door allerlei politieke en semi-politieke invloeden je aan alle kanten, zowel bij de instroom als bij de uitstroom, met verstoppingsmechanismen zit. Dat merk je bij de laatste subsidierondes. Het werkt eigenlijk niet, maar het is principieel ingebakken in de logica en als er dan om politieke redenen niet genoeg gebruik van gemaakt wordt, dat is iets anders. Het besef dat je een regelgeving moet opstellen die in die richting, die ontwikkeling en doorstroming mogelijk maakt, is ook het gevolg van de artistieke dynamiek van de jaren tachtig. Natuurlijk heeft zich dat dan achteraf gewroken in de zin dat iedere beginnende theatermaker de idee heeft dat hij op een goeie dag ofwel zijn eigen ensemble heeft dat in gans Europa, of in gans de wereld speelt, ofwel dat die in de artistieke leiding gaat zitten van een groot gezelschap. Dus dat soort omgekeerde hiërarchie, in de ontwikkeling van theatermakers en de structurele vertaling ervan, is daar ook een gevolg van. Het is eigenlijk pas de laatste tien jaar dat het een probleem is.

In welke mate is het theater van nu schatplichtig aan het theater van de jaren tachtig?

Zeer schatplichtig. Wie toen de rebellen waren, die hebben nu de macht. Hun macht is in sommige gevallen wat tanende, dus misschien is het tijd voor een nieuwe breuk. Wat een gevolg is van de opstoot van de contra beweging tegen de mainstream en vanuit artistieke noodzaak, kwam niet vanuit een politieke noodzaak in de jaren zeventig, die veel meer geënt was op de politieke conjunctuur. De jaren tachtig hebben zich naar mijn gevoel veel minder gediscussieerd met de politieke conjunctuur. Het gevolg is wel dat sommige van deze theatermakers belangrijke posities beginnen in te nemen vanaf half jaren negentig: Ivo Van Hove bij het Zuidelijk Toneel, dat is toch al 1989. Op dat moment is het voor de volgende halve en hele generaties bijzonder moeilijk om een 'Oedipus' te vermoorden. Er kan geen vadermoord meer gepleegd worden. Tegen wie zet je je af? Je zou kunnen zeggen dat er zo'n periode is geweest dat men er een nieuwe stijl tegenover wou plaatsen door het hilarische, door het cultiveren van het oppervlakkige en het cultiveren van de uitvergroting, weg van het zogenaamd authentieke denkende acteren van de jaren tachtig. Dat heeft ook niet echt een blijvende invloed gehad en is mee opgenomen in de diversiteit aan smaken. Gemakshalve noem ik het 'de esthetiek van de kakkewieten'. Soms wordt daar naar teruggegrepen, soms niet. Het heeft niet de impact gehad van *Discordia* of van Stan of van een voorstelling als *Need to Know* van de Needcompany, waar natuurlijk duchtig gepikt werd bij The Wooster Group. Sindsdien zijn de lange rijdende tafels bijna een 'must have' geweest in een postmoderne theatervoorstelling. De attitude die er achter zat, had toch veel meer impact dan de wat vluchtige reactie tegen de jaren tachtig en negentig die je in bepaalde stijlvormen ziet.

Daar wordt niet echt mee afgerekend?

Neen, er is geen generatie. Je zou kunnen zeggen dat het raar is. Het is raar natuurlijk dat die generatie fanatiek wel bezig is om jonge theatermakers, zodra ze maar iets gedaan hebben, al van bij hun eindwerk op school in te halen. Ze worden meteen in het ensemble gestoken en ze krijgen er ook iets te zeggen, omdat repetitieprocessen anders zijn verlopen. Mensen als Benjamin Verdonck of Raven Ruëll. Misschien dat iemand als Raven bij een iets meer visionaire theaterdirecteur uit de jaren zestig of zeventig wel aan de bak was gekomen, omdat die gewoon vakman-regisseur is. Maar mensen als Benjamin Verdonck zouden absoluut geen kans gekregen hebben toen, terwijl de generatie van nu mensen binnenhaalt en dat is eigenlijk niet zo evident. Ik denk dat in die zin de invloed van de jaren tachtig structureel is in de politieke invloed. De behoefte, de noodzaak van theaterensembles om zich zowel binnen het theater, als binnen het bredere kunstenveld, als binnen de samenleving, artistiek en intellectueel te legitimeren. Dat is wat het Podiumkunsten- en Kunstendecreet hebben gestimuleerd, al was het maar dat ze verplicht werden om voor zichzelf die denkoefening te maken. Dat de maakprocessen, op een paar uitzonderingen na, globaal genomen democratischer geworden zijn, in de betere zin. Ze zeggen altijd: 'Kunst is geen democratie.' Omdat precies die democratisering betekent dat men meer openstaat voor de jongere generatie en wat die te zeggen heeft. Als die meer een uitgesproken stem hebben, zoals Benjamin Verdonck, dan worden die ook gemakkelijker gerecupereerd.

Hoe kijk je terug op de jaren tachtig: blij dat het voorbij is, weemoed?

Neen, blij dat het voorbij is, zeker niet. Weemoed, ja, maar toch ook, wat het theater betreft, het besef dat het zijn invloed heeft nagelaten: dat een aantal artistieke kwaliteiten naar boven heeft gehaald bij de mensen zelf en bij de generaties achteraf die ik heel belangrijk vind. Om terug naar Discordia te verwijzen: die pedagogische attitude, die is mij zeer dierbaar en dat is iets wat voordien in het theater niet aan de orde was. Dat is iets wat mij de ogen heeft geopend en ook voor mensen van de vorige generatie een eye-opener was. Ja, dat zijn zo dingen wat het theater betreft en wat de samenleving betreft, als we dan teruggrijpen naar Mitterrand en Thatcher. Ik heb ondertussen wel geleerd, om het sloganesk te zeggen, dat Mitterrand de meest corrupte politicus geweest is die in de jaren na de oorlog in Frankrijk aan de macht is geweest. Bijna. Na Jacques Chirac was het nog wat erger. Dat soort illusies zijn verbrijzeld en Thatcher is aan het dementeren.

Interview: Karlien Vanhooonacker

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Iris Valentyns