

"De vierde wand is bij ons nooit aanwezig geweest. We stonden er als onszelf en durfden tonen dat we speelden."

Lucas Vandervost

Kan je een beeld schetsen van de jaren tachtig, want er wordt vaak gezegd dat het een zeer individualistische tijd was.

Het politieke klimaat bij de nog iets jongere generatie was er alleszins een van 'geen toekomst'! Ik denk dat wij daar net voorkwamen. Dat nieuw toekomstbeeld hebben we wel ervaren, maar we vonden vooral dat we het zelf moesten doen. Niet daardoor zijn we het ook werkelijk zelf gaan doen. Er zijn altijd bepaalde omstandigheden die het in een bepaalde richting sturen. In mijn geval is het allemaal onwaarschijnlijk toevallig gebeurd. Heel mijn leven heb ik het geluk gehad bepaalde mensen op het juiste moment tegen te komen. En de jaren tachtig als periode kan ik vreemd genoeg alleen maar omschrijven vanuit de jaren zeventig. Toen ik ging studeren, in 1975, was ik zeventien en had ik in totaal twee toneelstukken gezien. Ik ben door een leraar Nederlands gered van de rechtenopleiding. Toen kwam ik in Antwerpen, dé theaterstad bij uitstek. Het landschap bestond toen uit drie grote gezelschappen en één perifeer gezelschap, meer niet. Aangezien ik absoluut niet uit een cultureel milieu kwam, kwam ik in een wereld terecht die ik totaal niet kende. Ik was ervan overtuigd dat ik nooit werk ging vinden. Ik zat in de klas met Dimitri Dupont, Vic De Wachter, allemaal mensen die hadden gestudeerd bij Luc Philips. Iedereen kende hen, al dan niet persoonlijk, maar alleszins bij naam. Ik kende alleen maar *Kapitein Zeppos* eerlijk gezegd. Daarom ging ik in Antwerpen studeren, omdat Senne Rouffaer daar les gaf. Toen hij in Brussel ging lesgeven, ben ik hem niet eens tegengekomen. Gelukkig ben ik wel Dora Van der Groen tegengekomen waardoor ik voor de tweede keer geboren ben. Daar heb ik mijn echte identiteit ontdekt. Sam Bogaerts zat toen ook in die klas, een 27-jarige, die een echtscheiding achter de rug had en een jaar met braadkippen op de markt had gestaan. Daarvan dacht je: 'Dat zal een artiest zijn'. Het is op mijn zeventien jaar begonnen en dan ben ik in de jaren tachtig getuimd door niet in te gaan op de voorstellen van de grote gezelschappen, want ik kreeg van zowel Antwerpen, Brussel als Gent een contract aangeboden. Ik heb toen een jaartje in Antwerpen gezeten en een half jaartje in Brussel. Niet zozeer uit verzet, maar omdat ik van tevoren wist dat ik dat alleen maar eventjes moest proberen. Ik was samen met Sam al begonnen op school en kwam daar Luk Perceval, Johan Van Assche en Warre Borgmans tegen. Heel die generatie is blijven haken en we zijn eigenlijk het eerste collectief geweest dat het zelf is gaan doen, die de start van de versnippering heeft ingezet. Maar de jaren tachtig waren voor ons gewoon doen wat we wilden doen. In dat opzicht verschilt het voor mij niks met de jaren negentig en 2000.

Maar wat was dan het verschil met voordien? Je zei dat je het alleen maar in tegenstelling tot de jaren zeventig ziet. Hoe zie je de kanteling?

Voor mij is de kanteling van de jaren tachtig de toestemming om te mogen theater maken, te spelen en om aanvaard te worden door het landschap zelf, door de acteurs, door het artistieke deel. Het VTi en andere beschouwende organen bestonden toen nog niet, dus kreeg je toestemming van de makers zelf of je kreeg ze niet. We hebben geluk gehad, dat in die tijd de Kunstencentra zijn begonnen, die een duidelijke eigen artistieke koers konden varen. Zo vonden we onmiddellijk een werkplaats. De Tijd is lang het huisgezelschap van DeSingel geweest, waar we met elke productie een hele week in Amsterdam stonden in De Brakke Grond en ook in de Vooruit. Dus wat dat betreft, was het een gouden periode, niet zozeer dat wij goud waren, maar dat het goud was om te kunnen functioneren. Als die toestemming om te spelen er is en je een goede groep mensen hebt die elkaar toestaan en motiveren, dan komt die Golf vanzelf. Aan de andere kant wisten wij ook helemaal niet dat wij in een 'Vlaamse Golf' zaten of dat wij een generatie waren die een kanteling teweeg bracht. Het was wel zo, dat wij de eerste mensen

waren die absoluut niet in vaste dienst in de grote gezelschappen wilden zijn. In die tijd was je in dienst of niet. Wie geen werk had, noemde zich freelance, maar was eigenlijk een werkloos acteur. Nu kiest men voor het freelance parcours. Hoewel dit kiezen vandaag ook soms een gevolg is van een tekort aan werk. Maar toen was een freelancer een werkloze.

Dus de keuze was heel duidelijk om niet in die huizen te gaan. Had dat te maken met wat er in die huizen te zien was?

Ik heb nooit, maar dan ook nooit gereageerd tegen iets dat al bestond. Eerlijk gezegd ben ik nog steeds wereldvreemd in het landschap. Ik weet niet of het een reflex is om mezelf te beschermen, maar het is zeker geen hoogmoed. Ik ben zo overrompeld door mijn eigen parcours dat ik te weinig zie van anderen. Als ik ga kijken, is het naar verwanten of naar materiaal dat mij interesseert en dan zie ik wel wie dat brengt. Toen ik achttien jaar was, was het net zo. Dat is iets heel vreemds. Het is dus niet dat ik naar de KNS ging kijken en dacht: 'dit wil ik nooit!' Ik wou het niet, dat ga ik niet ontkennen, maar het is niet zo dat we toen in school beslisten: 'We gaan het zelf doen, want dit is vreselijk!' Ik heb wel dingen ervaren in die grote schouwburgen zoals bijvoorbeeld Nand Buyl in Brussel, waarvan je dacht: die man regisseert niet, die plaatst dat alleen maar een beetje. Achteraf, als je echt ook ambachtelijk geïnteresseerd geraakt in het vak, ontdek je dat die man heel goed wist wat hij deed. We waren daar toen gewoonweg niet naar op zoek. Dankzij Dora Van der Groen hebben we de autonomie van de acteur ontdekt. De acteur op zich was de artiest van het theaterlandschap en niet de regisseur, hoewel de jaren tachtig ook de periode van het regietheater is geweest. Ik heb altijd de twee disciplines willen doen. Als ik speelde, wou ik regisseren, en als ik het regisseerde, wou ik spelen. Ik heb wel iets geleerd in de jaren dat ik figureerde in de stadstheaters. In de school werd lesgegeven door de mensen uit de KNS, door de directeur zelfs, Domien De Gruyter. Hij gaf toneelgeschiedenis en lokte je mee de schouwburg in. Wat we daar zagen, was een ontkenning van de persoonlijkheid. De acteur stond er als personage, en niet naast zijn personage. Dat was een immens groot verschil. Dit is onze verdienste niet, want eigenlijk is De Nieuwe Scène met *Mistero Buffo* daarmee begonnen. 'De Vlaamse Golf' doet vermoeden dat wij voor waren, dat wij een voorsprong hadden, maar dan zouden we het bestaan van Jan Joris Lamers ontkennen, en Gerardjan Rijnders, die toen ook bezig waren met de verantwoordelijkheid van de acteur op die scène. Wat dat betreft, was het zoeken en vinden op hetzelfde moment. We vonden iets wat we zelf moesten doen en herkenden het onmiddellijk bij een paar andere mensen die we helemaal niet kenden. Een voorbeeld van zo'n groep is Discordia. Ik heb ze voor het eerst zien spelen in de Singel, waar een aantal KNS-acteurs woedend buitengingen, omdat men Shakespeare zo niet kon spelen. Ik weet nu echt niet meer of ik gepakt was door de voorstelling of door die hetze rond de voorstelling. Walter Tillemans, waar ik een half jaar eerder onder regie had gestaan, ging kwaad naar buiten en ik dacht 'Jezus, wat gebeurt hier?' Er waren wel evenementen, maar ik heb me nooit afgezet of zo en ik heb nooit de intentie gehad vernieuwend te zijn. Ik ben trouwens bang van mensen die vernieuwend willen zijn.

Dus De Witte Kraai is gewoon vanzelf ontstaan?

Het ontstaan is heel vreemd. Ik moet nu terug naar Sam Bogaerts, die tien jaar ouder was en eigenlijk een slecht acteur was. Hij zal het me wel vergeven dat ik dit zeg, of misschien ook niet. Sam was misschien niet goed in acteren, maar had wel een oog voor wat goed was en had een ongelooflijk gevoel voor het moment, voor de oorspronkelijkheid en het denken van de acteur. Sam had bovendien een mooie, goede en gevaarlijke pen. In het Conservatorium was er een Voordrachtafdeling waarin men uitlegde wat een acteur niet moest, maar wel mocht combineren. Dat deed ik sowieso, want ik wou zoveel mogelijk leren. Ik heb het meest geleerd van Dora in de Voordrachtsklas tijdens de tekst van Gerrit Komrij onder andere. Dus ik heb vreemd genoeg mijn les van Dora in een 'Ga daar maar staan, en zeg het maar'-context gehad. Maar goed, Sam en

ik zaten in die Voordrachtsafdeling en waren een beetje de rebellen. We wilden wat humor brengen in die toen humorloze afdeling. We hebben ons, heel pretentief, ingeschreven voor het Cabaretfestival in Delft. Dat was het Cabaretfestival waar Nederlands Hoop uitkwam, dat was toen hét gebeuren. Het gekke van de zaak is dat we daar naartoe gingen met een soort van absurd theater, geen cabaret, en we wonnen nog ook. De eerste prijs was een tournee door Nederland met een volavondprogramma en we hadden ons ingeschreven in de wedstrijd met een voorstelling van 20 minuten. Het jaar daarop hebben we een tournee gemaakt van 100 voorstellingen. Ik denk dat we daar het vak ongelooflijk geleerd hebben en Nederland hebben leren kennen: al die kleine circuitjes van kleine zaaltjes, kelders, zolders. Sam heeft dan ook zijn eerste stuk geschreven, *Clowns*. Het was een mengvorm tussen cabaret en theater. Daarna zijn we gewoon verder gegaan. Het vreemde was, dat het parcours eerst was en dan ons materiaal. We hadden een tournee van 100 voorstellingen, zonder materiaal. Dat is de omgekeerde wereld eigenlijk. En we hebben dan zeker vijf jaar nog geteerd op dat circuit, omdat we vijf jaar lang subsidies hebben aangevraagd, maar het nooit hebben gekregen. In die periode moest je nog elk jaar opnieuw subsidies aanvragen. Het was de periode van Rika De Backer en Karel Poma en achteraf gezien is er toen in het theaterlandschap, wat beleid betreft, niet veel gebeurd. Dus we hebben onwaarschijnlijk veel geluk gehad, denk ik. Ondertussen kwamen Luk Perceval, Johan Van Assche en Warre Borgmans daar nog bij. We vonden een zaaltje in de kleine Kraaiwijk aan de haven in Antwerpen, een soort schuur waar dan De Witte Kraai is ontstaan. Daar speelden we kleine voorstellingen. We deden uit noodzaak alles zelf. Om beurt engageerden we ons in een vaste schouwburg om het in ieder geval financieel vol te houden. Zo hebben we zes jaar geleefd. We hebben dan een viertal jaar het minimum subsidiebedrag gekregen, omdat men er niet buiten kon. We maakten uiteindelijk wel bijzondere voorstellingen. Paul Pourveur schreef teksten die je nergens anders vond en hij werd dus ook binnengesleurd. We hebben dat zo'n tiental jaar volgehouden, denk ik.

Wat was jullie 'mission statement' van wat jullie wilden doen met de Witte Kraai?

Ik vind nog altijd dat een artistiek beleid in principe onmogelijk is. Ik heb het in een bepaalde periode 'mijn artistieke belijdenis' genoemd. Omdat het is wat je moet doen, veeleer dan een opdracht, een wens of een richting. Wat wel voor ons heel belangrijk was, hoewel dat nooit echt een soort afspraak geweest is, was dat we er altijd zélf stonden. De vierde wand is bij ons nooit aanwezig geweest. Nooit! We stonden er als onszelf en durfden tonen dat we speelden. Er was ook altijd letterlijk contact met het publiek. Ik denk dat dat voor ons het grote 'anders doen' was, dan het theater dat we zagen. Dat hebben we zo lang mogelijk volgehouden. Aan dat principe zijn we trouw gebleven. We hebben het eerlijkheid en oorspronkelijkheid genoemd. We noemden het eerlijk toneel. Maar ja, eerlijkheid is ook flauwe kul!

Was er een groot verschil tussen wat Sam interesseerde en wat jou interesseerde? Wat waren de sterktes en de complementariteit van het duo?

De sterkte van het Sam-Lucas-duo was dat Sam meer durfde te bedenken, maar het zelf niet deed en dat ik het niet durfde te bedenken, maar het deed. Ik ging op en deed het gewoon. Ik denk dat dat gebleven is gedurende die dertig volgende jaren. Sam had al wat meegemaakt. Ik was een snotneus. Ik ben op twintigjarige leeftijd afgestuurd, ik wist van toeten nog blazen. De durf zat niet in mijn karakter en nog altijd niet. Als mensen nu zeggen dat iets wat ik doe gedurfd is, begrijp ik dat alleen in de context. Mensen vinden vaak iets gedurfd, omdat ze het zelf niet durven. Ik vind met een motor over twintig bussen springen nogal gedurfd. Maar ik denk dat dat het duo was: Sam die durfde te bedenken, en ik en Warre die durfden te doen. Al snel ging ik ook wel moeilijkere dingen doen. Ik nam Fernando Pessoa De Witte Kraai binnen en Sam was toch meer de entertainer. In datzelfde jaar deed hij *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, een voorstelling die choqueeerde. Ik wou nooit choqueren, maar ik deed dat af en toe onbewust op

een andere manier.

Misschien moeten we het even hebben over *Tirannie der hulpverlening* van Pessoa. Hoe herinner je je die voorstelling?

Ik zou ze nu absoluut niet meer op die manier durven maken, daar ben ik echt van overtuigd. Ik had Paul Pourveur leren kennen tijdens de opnamen van *Adriaen Brouwer*, een televisiereeks waarin ik de titelrol speelde. Dat is het mooiste scenario van een Vlaamse schrijver dat ik ooit gelezen heb. Dat is echt onwaarschijnlijk! Maar de BRT heeft dat kapot gekregen en niet door de schuld van de regisseur, maar door de dwang om vijf afleveringen tot acht te moeten maken. Ze dachten dat acht zondagen handiger waren dan vijf, terwijl het scenario *De vijf zintuigen* heette! Je kan het niet geloven, elke zondag had een zintuig, maar men vond dat het acht afleveringen moesten worden. Paul was daar filmmonteur en was nog nooit in het theater geweest. En ik zei: 'Kom Paul, we gaan met bestaand materiaal werken.' Hij is een monteur en monteerte gewoon die teksten. Ik zou dat nu niet meer durven. Monteren durf ik nog wel, maar bij Paul zit er altijd seks in de voorstelling. Er was een mannelijke en een vrouwelijke kant van Pessoa. Paul dwong het tot een verhaal, wat ik persoonlijk niet echt zocht, maar waardoor ik wel verder kwam dan wat ik zelf zou doen. En dat is één van de eerste collage-voorstellingen die ik gemaakt heb. Ik zag dat nergens anders gebeuren. Misschien werden die wel gemaakt, maar ik heb ze nooit gezien. Dus wat dat betreft, werd het als nieuw ervaren en ontstond er een soort hype rond. Dit was wat men moest gezien hebben. Ik heb het als vreemd ervaren, toen het toestemming kreeg. Ik weet nog dat Jack Heijer, één van de beste en belangrijkste critici, niks over die voorstelling heeft geschreven. En ik kreeg een jaar daarna een kaartje van hem, met de hand geschreven, waarin hij zei: "Ik denk dat ik ze mooi begin te vinden, de voorstelling. Maar ik heb toen niks geschreven, omdat ik het niet wist. Of omdat ik er niet kon over schrijven." Ik denk dat het voor mij hetzelfde was. Ik ben ze pas jaren later gaan begrijpen en gebruiken. Ondertussen kwam al snel het volgende stuk: *De Fantasten*.

Een ander stuk *Le Diable au Corps*, is een soort liefdessprookje. Schreef Paul Pourveur dat helemaal zelf?

Paul heeft dat inderdaad helemaal zelf geschreven. Het was een mengeling tussen het ontstaan van erotiek en het ontstaan van taal. Eigenlijk ging de voorstelling over het feit dat taal erotiek is en vreemd genoeg alleen maar bestaat door taal. Erotiek als taalgebonden is niet het eerste waar we aan denken. Daar wilden we het in die voorstelling over hebben. Drie pas afgestuurde mensen speelden erin mee: Frank Focketyn, Bart Slegers en Kris Nietvelt. Die voorstelling had een theatrale opbouw die ongekend was. Het was een versnelde geschiedenis van de erotiek in de literatuur eigenlijk. Er werd geciteerd en toch weer niet, het was allemaal Paul Pourveur die het geschreven had.

Dat citeren werd door de VRT getypeerd als een onderkoelde speelstijl. Zou je het zelf zo benoemen? Wat was het idee van de voorstelling?

Ik denk dat men het onderkoeld noemde, omdat het naast zichzelf stond. Dat het meer beleving was dan inleving. Toen was het mode om als acteur eerst te voelen, om het te kunnen voelen. Wij begonnen met zeggen om het te kunnen voelen. Dat daar het verschil in zat, is een kleine standpuntnuance, maar met een verschillend effect. We moesten niet zelf lijden om het lijden te kunnen laten zien, waardoor er veel minder 'groot' gespeeld werd. Maar voor hetzelfde geld komt het ook omdat we in een heel klein zaalcircuit terechtkwamen, waar dat inleefgedoe sowieso gênant zou geweest zijn. Dus het is toch een beetje een combinatie tussen een toevallig parcours en een vormelijk parcours. Hoewel we bij Dora ook 'groot' moesten spelen. Als je daar *Othello* moest spelen, dan hing je echt in de bomen. Eigenlijk heeft het niks met klein of groot te maken, maar met bewust acteur-zijn. Ik werd in elk geval ook beïnvloed door de eerste solo's van Freek de Jonge. Hij droeg de gekste kostuums. Blijkbaar zet ik ook nog altijd

bij elke monoloog een hoedje op om toestemming te krijgen, waardoor ik mezelf nog meer kan zijn. Dan heb ik een alibi, ik straal uit dat het niet zo is. Eigenlijk is dat het hele concept van het spelen vanaf de jaren tachtig. Acteren was een alibi om niet te moeten spelen. Dat is iets heel vreemd: om het spel niet te moeten spelen of om het niet te moeten beleven. Het was toch altijd een beetje commentaar. Maar nieuw was het ook weer niet. Bertolt Brecht deed niet anders. We hebben echt niks nieuws uitgevonden! Daar ben ik van overtuigd.

In de jaren zeventig hebben we het veel over Brecht gehad en dat loopt op een bepaalde manier door. Hoewel in jaren tachtig men totaal niet meer spreekt over Brecht.

Nee inderdaad, maar er was in de jaren tachtig meer Brecht dan in de jaren zeventig! In de jaren zeventig speelde men Brecht zoals het zagezegd moest. Wij wisten niet dat we dicht bij Brecht aansloten. We hadden erover gehoord en erover gestudeerd. Ik had Brecht bovendien gezien in een regie van Walter Tillemans. Het vreemde is dat ik door die voorstelling niet kwaad werd of me geëngageerd voelde, het zette niet aan tot nadenken. Het was een vorm of een houding, denk ik. Ik heb aanvaard dat het Brechtiaans was, omdat men dat ook zo begon te noemen. Dat heeft vooral met die 'vierde wand' te maken, voor het doek gaan staan, het 'hier en nu' beleven zonder moralistisch te willen zijn. We zijn niet zo gaan spelen om de mensen te doen nadenken. Daar hadden we veel te veel spelplezier voor! We hadden de pretentie niet om te zeggen 'En denk nu ook maar eens even na!' Ik heb dat nog nooit in mijn leven gehad, die impuls.

Nog even over De Witte Kraai. Dan was er het stuk *Geestrijke ridder met Dora van der Groen*. Zij had twintig jaar niet gespeeld. Hoe ontstond dat plots?

Dat was een uitdaging. Dora is les beginnen geven op mijn leeftijd nu. Ze was een beetje gedegouteerd door het theaternieuw, denk ik. Ze wou absoluut niet meer spelen, alleen nog in film, want dat is één dag. Dat is: 'Actie!', 'Cut!' en naar huis, geen contact er rond, geen geklets erna. Veiliger enigszins. Dora heeft onmiddellijk gevraagd om les te komen geven, toen we afstudeerden. We hebben dat nog een jaar kunnen uitstellen, omdat we dachten: 'In Godsnaam!' Maar goed, we zijn er uiteindelijk wel op ingegaan, omdat Dora een ploeg wilde maken en niet één docent die een jaar lang studenten maakt. Daarom hebben we ja gezegd, maar we hebben toen gezegd dat ze toch één keer moest meespelen. Dat hadden we eigenlijk niet moeten doen, want dat heeft op zich geen zin. De weken dat we eraan werkten waren fantastisch. Maar je voelde dat het naast de kwestie was. Ik heb dat toch gevoeld en die voorstelling heeft ook maar een tiental keer gespeeld. Ik voelde ook heel snel dat het een publiciteitsstunt leek om Dora te laten spelen. Het publiek kwam vooral daarvoor. En eigenlijk wou ik het haar niet aandoen. Niet het spelen op zich, maar het feit dat het publiek naar het aapje kwam kijken. De voorstelling is in het Ankerruithuis in première gegaan. We hebben het tien keer gespeeld en niet op het repertoire gezet om te verkopen, omdat het geen goed idee leek. Het is bovendien niet één van onze beste voorstellingen geweest.

Je hebt er zo net al een beetje op gealludeerd, maar wat heeft Dora betekend voor jullie generatie?

Het belangrijkste wat ze ons heeft bijgebracht, is de autonomie van de acteur. Het zelf denken, weten waar je voor staat, mee de architect zijn van het geheel en niet alleen de metselaar of de schrijver. Ook de ambachtelijke kennis van Dora was belangrijk voor ons, wat vaak onderschat wordt. Want door de jaren heen wordt altijd maar het artistieke benadrukt. Dat is na ons, want onze generatie heeft ze beïnvloed, maar ook de volgende vijf generaties. Dus toen de mensen van Stan revolteerden, dankzij de uitnodiging van Dora zelf, is de school of de filosofie van Dora meer en meer artistiek geworden en is het ambachtelijke iets meer op de achtergrond geschoven, terwijl ik het meest ambachtelijk geleerd heb van Dora, denk ik. Trouwens, artiest zijn kan je toch niet leren. Dat is een schop onder uw kont en het bewust maken van uw verantwoordelijkheid. Met Dora is het een uur werken aan vijf lijnen tekst en honderd keer horen:

'Neen!'. Zo heb ik Dora gekend en daar heb ik ook mijn liefde voor het ambacht gevonden. Dora was liefde. En dat is iets wat ik niet vond in het milieu. Er was liefde zat, natuurlijk, maar ik voelde dé liefde niet toen ik in Antwerpen figureerde of kleine rollen deed tijdens de school. Dat was alleen hard werken, je job doen. Liefde voor het vak, liefde voor de liefde zelf, de erotiek, leven op het toppunt van je zintuigen. De luciditeit van alle zintuiglijkheid tegelijk, dus ook de erotiek van de taal. De erotiek van de ruimte, van de klank, het beeld, zonder blote toestanden. Dat is toch niet te onderschatten als je als zeventienjarige bij een vrouw van 52 terechtkomt.

Is het waar dat naakt op de scène veel vaker voorkwam dan ervoor?

Ik weet het niet. Ik heb ook in mijn flikker gespeeld, hoe was dat? Je doet je broek uit. Wat niet meer gebeurde, waren de vleeskleurige maillots. Dus: ofwel deed je het, ofwel deed je het niet! Ik weet niet of het toen meer gebeurde dan nu. Ik denk dat er de laatste jaren weer nood is aan 'flikkerderij'. Het heeft iets bevrijdends, moet ik zeggen. Het is toch dat sauna gevoel. Maar voor de rest: functioneel of niet functioneel naakt, ik zou het eigenlijk echt niet weten.

We zien het gewoon vaker terugkeren in vergelijking met de decennia ervoor. Voordien leek het iets om te choqueren, maar nu gewoon een soort vanzelfsprekendheid.

Er is inderdaad een verschil. Er moet al wat gebeuren om nu nog te choqueren en zeker om op de juiste manier te choqueren. Ik weet niet of wij dat eigenlijk meer deden. Ik kan me dat eigenlijk niet voorstellen. We zijn niet beroemd geworden door een aaneenschakeling van 'blotigheid'. Er schijnt in mijn voorstellingen trouwens weinig seks te zijn.

Jan Fabre ja, maar dat is dan de beeldende kunstenaar. Maar als je het over erotiek hebt in taal op een manier die zo uniek is, is het vaak zonder je broek af te doen. Dan moet je al durven je broek aanhouden, denk ik.

Hoe ontstond die fusie dan tussen Akt Vertikaal en De Witte Kraai?

Het is zo dat mijn eerste studenten, Frank Focketeyn, Kris Nietvelt, Bart Slegers, Wim Danckaert en ga maar door, ook door Ivo Van Hove werden gevraagd. Ivo was toen bezig met Akt Vertikaal en op de duur vroegen wij ook advies aan Jan Verswyfeld, die de vormgeving deed. Op de duur mengden de technici zich in voorstellingen die wij maakten en het was zonde om nog ieder apart te blijven. Wij hadden geen administratie, eerlijk gezegd, of Sam deed dat: zo'n sigarenkist met bonnetjes. Terwijl Akt Vertikaal een boekhouder had. Hun administratieve deel functioneerde goed. Sam werd op dat ogenblik gevraagd door Het Zuidelijk Toneel, dat toen Globe heette. Dus Sam zorgde als een soort vader voor het voortbestaan van de groep. De start van een echte fusie lag volledig bij Sam. Hij heeft Ivo en mij samengezet en gezegd: 'Kijk, dat is in jullie beider voordeel'. Op een half jaar was het geklonken.

Waar kwam de naam De Tijd vandaan?

We wilden iets met 'Tijd' in. Er was zo'n algemene vergadering waar iedereen bij zat. Na een uur zei Valentine Kempynck, die toen mee in de vormgeving zat en heel fanatiek en onwaarschijnlijk simpel kan zijn, in het West-Vlaams: 'Waarom nie gewoon 'De Tijd'?' En toen dachten we dat er toch geen betere naam kon zijn voor een ensemble dat hier en nu verantwoordelijk wou zijn voor wat hij deed. Toen dat beslist was, heb ik geen enkele tekst gevonden die niet over tijd ging. Echt geen enkele, dus het kon niet beter!

De eerste voorstelling van De Tijd was *Macbeth* en jij speelde daarin mee. Hoe was de verhouding tussen spelen en regisseren?

Zo lang was ik nog niet bezig, dus het was logisch om naar buiten te komen als een eenheid. Ivo regisseert en ik speel. Omgekeerd zou te gek zijn geweest. We waren toen het huisgezelschap van deSingel, dat zelf nog niet lang bezig was met zelf te programmeren, want het was ook ontstaan uit de school. Frie Leysen wou dat stuk als opener van het huisgezelschap. Er was een

immens decor van Jan, een levend paard op de scène, alles er op en er aan. Iedereen kwam kijken, dat was echt ongelooflijk. Vreemd genoeg weet ik er heel weinig van, behalve mijn heimelijk plan. Ik vind *Macbeth* een verschrikkelijk slecht stuk, dat compleet niet klopt. Er zitten fouten van eenheid in tijd en plaats in, wat echt een gedoe is! Om dat op te vangen, heb ik mij heimelijk voorbereid op *Hamlet*. Niemand heeft dat ooit geweten. Ik heb *Macbeth* gespeeld in een Hamletkostuum. Ik heb mij alleen voorbereid door *Hamlet* te lezen en door het begrip *Macbeth* te vergeten. Dus ik heb *Macbeth* als een *Hamlet* gespeeld. Ik had dat voor mezelf beslist zonder het aan de regisseur voor te stellen. Maar ik ben zeker dat mocht het niet hebben geklopt, Ivo wel had gezegd: 'Wat een rare *Macbeth*'. Dat bewijst nog eens hoe sterk de autonomie van een acteur is. Ik deed het niet om tegendraads te doen en niet om ze allemaal liggen te hebben. Ik kon niet denken in het bad van *Macbeth*. Je komt heel snel bij de politieke verwijzingen, bij een actualisering. Waarom we altijd een actuele anekdote nodig hebben om iets universeels te kunnen tonen, begrijp ik niet. Mijn heimelijk plan diende eigenlijk enkel om mezelf een denkkader te geven. Dat was wel wat, vond ik!

In welke mate verschilde De Tijd van De Witte Kraai? Was het voor jou een lijn die doorliep of was het een breuk?

De overgang van De Witte Kraai naar De Tijd was niet bedoeld om een breuk te zijn. Het ontstond uit iets wat eerder bezig was. De aandacht vergrootte wel en daardoor ook de inhoud. We konden ons meer permitteren door het samenvoegen van de subsidies. We zijn begonnen met de versnippering en met de samenwerking terug te installeren, maar wat echt veranderde, was de professionaliteit die binnenkwam. De Witte Kraai is toch altijd een beetje 'De mannen van Bonanza' geweest. We deden gewoon en we zijn dat ook wel blijven doen, maar vanaf De Tijd zijn we toch meer gaan organiseren. Bij De Witte Kraai was het gewoonweg een kwestie van iets interessants tegen te komen en dat dan gewoon maken en brengen. Er was ook dramaturgisch werk bij De Tijd, wat we bij De Witte Kraai helemaal niet hadden. Er werd een dramaturg geëngageerd die de verbanden blootlegde en die niet zei wat we moesten doen, maar goed kon omschrijven wat we deden. We hebben wat dat betreft altijd goede dramaturgen gehad. Daaruit kwam het gesprek voort en kwam het repertoire van het gezelschap bloot te liggen. Dat is voor mij de enige echte verandering. Plus dat Ivo na twee jaar ook alweer weg was, omdat hij de kans kreeg om in Het Zuidelijk Toneel artistieke leider te worden en ik stond er plots alleen voor. Het bracht me toch ook rust, want als ik mij gedragen heb in functie van iets of iemand, dan is het wel in die twee jaar. Ik heb dus nooit iets gedaan om mij af te zetten tegen het landschap dat volgens mij fout bezig was. Wat ik wel deed, in die twee jaar samenwerken met Ivo, was van: 'Als jij dat doet, dan doe ik dat'. Het eerste jaar deed hij Coltéz en ik bracht *Pan*, een volkse komedie. Wat dat betreft ben ik misschien wat tegendraads geweest. Maar Ivo was na twee jaar weg, dan kon ik niet meer contraire doen en deed ik wat ik moest doen. In die periode brachten we *Torquato Tasso*, *De Fantasten*, echt taaltoneel. We speelden vaak met dezelfde mensen, dezelfde acteurs, waardoor het publiek dacht dat we een ensemble waren. Dat zijn we nooit geweest. We konden dat niet betalen. Niet alleen Ivo ging toen weg trouwens, Jan, de vormgever, verliet De Tijd ook. Ik moest dus een vormgever vinden en ik vond een moeilijke, halfgekke kunstschilder uit Gent, die ik tientallen keer uit de goot heb gehaald. Dat is misschien wel de persoon waar ik de meest boeiende gesprekken over theater mee heb gehad. Hij is onwaarschijnlijk bepalend geweest voor hoe ik met ruimte en met de psychologie van de ruimte omging. Wat ik met mijn teksten deed, deed hij met de vorm. Hij koos altijd de beste materialen, wat essentieel was. Hij nam materiaal en vroeg zich dan af wat hij ermee kon doen. Daardoor hebben we verzamelingen houten vloeren. Erik schilderde achterwanden met olieverf, wat absurd was, want die olieverf was na de laatste voorstelling nog altijd niet droog. Maar voor hem was het gewoon een statement. In de loop van de reeks was het aan het drogen en was zijn werk niet af eigenlijk. Dat kwam op het juiste moment, toen ik maakte wat ik wou maken en

dat niemand anders had gemaakt. Zonder uniek te willen zijn.

Wat in de jaren tachtig opvalt, is dat in veel andere producties het multidisciplinaire opkomt, maar jullie zijn daar nooit echt in meegegaan.

Neen, dat multidisciplinaire is iets later ontstaan, hoewel Jan Fabre en Jan Lauwers er al mee bezig waren. Het multidisciplinaire typeert voor mij de jaren negentig. Hoewel het absoluut in de jaren tachtig is ontstaan en ook noodzakelijk bleek. Ik heb me er nooit tegen verzet en heb het geregistreerd, maar het is iets wat ik gewoon niet kan. Alhoewel, ik zou het misschien kunnen, maar het is een kwestie van doen en vooral er de noodzaak van voelen. Voor mij was met Erik Lagrin werken bijvoorbeeld multidisciplinair. Het was geen theatervormgever, maar schilder. Hij had les gekregen van Dan Van Severen, de Dora van der Groen van de Beeldende Kunst in Gent. Die man probeerde heel zijn leven enkel een kruis met een potlood op papier te krijgen. Hij bleef volhouden om elke keer opnieuw dat kruis te tekenen. Ik denk dat hij het met potlood deed, omdat potlood de vergankelijkheid in zich draagt. Het is niet toevallig dat ik Erik ben tegengekomen, die eigenlijk een hele verwilderde man was. Hij pakte gewoon een doek en schilderde, doek op doek, over doek. Er hingen soms drie, vier doeken achter elkaar. Bij Erik zag je dus de helft van het decor niet. Dat was voor hem het toppunt van bezig zijn. De acteur wist dat het er hing en daar ging het om. Hij wist hoe dat doek ontstaan was en hoe dat doek geschilderd was. Het publiek zag het niet, zoals er zoveel is wat het publiek niet ziet, hoort of begrijpt. Hij wilde een mentale ruimte creëren waar je samen als maker met je publiek in zit en dingen doet die niet iedereen ziet. We zijn dan uitgenodigd door Franz Marijnen in de KVS, maar dat is de jaren negentig. Erik wou een eiken vloer laten maken over heel het podium. De eerste drie meter zou in een vrij scherpe pante zijn en dan heel langzaam verder uit, waardoor 3/4 van het publiek de achterkant niet zag. Men vond dus dat het geen kwaliteitshout moest zijn. Maar dan zei Erik: 'Ja maar, de acteurs weten het. De acteurs weten dat als ze een pas achteruit doen, ze op minderwaardig hout staan' Hij zei: 'Hoe kan een acteur blijven spelen als hij op het onwaardige hout staat, dat niet zichtbaar is?' Dat werd aanvaard! Als er eerlijkheid is overgebleven van de jaren zeventig, dan is het dat wel. Niet de eerlijkheid van de naturel in het spelen, maar laten zien dat je speelt! Met oprechtheid van je materiaalkennis, waar je op staat, wat je zegt, hoe je het zegt en waarom je het zegt.

De dramaturgen lijken wel een heel belangrijke invloed te hebben gehad. Hoe was die samenwerking? Was die anders dan nu?

Neen, die is niet anders dan nu, omdat ik niet anders ben. Je omringt je met mensen waar je uiteindelijk mee wil werken. Mijn eerste dramaturge was Ellen Walraeve, die nu directrice is van De Balie in Amsterdam. Eén van de meest intelligente mensen die ik ooit ben tegengekomen. Ik heb eerst *De Fantasten* als dramatische lezing gebracht, want *De Fantasten* was hét onspeelbare stuk. Ik geloofde toen ook dat het onspeelbaar was, maar wou het in ieder geval een keer lezen. Toen zaten de mensen vijf uur in de zaal naar een lezing te luisteren. Daarna ben ik het toch maar gaan spelen, want als ze vijf uur konden luisteren, dan kon ik het spelen ook. Ellen deed toen stage en had daarvoor al dingen van ons gezien. Het is heel vreemd dat ik nooit mensen gezocht heb. Ze waren er altijd plots. Bijna iedereen die stage heeft gelopen, is blijven haken, dat is heel vreemd. Dat terwijl ik nooit iemand gedurende die 25 jaar ook maar één opdracht heb gegeven! Ik heb het altijd aanvaard: 'Kom maar en als je iets ziet wat je kunt doen, dan doe je het en anders kijk je maar'. Mensen zijn altijd blijven hangen. Claire Swijnen heeft ook stage bij ons gedaan twee jaar voordat Ellen wegging. Het belang van de dramaturgen bij mij is het gesprek. Het voortdurende gesprek om proberen te verwoorden waar we mee bezig zijn en hoe we verder kunnen. Hoe kunnen we het verfijnen en hoe kunnen we het onderzoek elke keer blijven verder zetten. Vooral niet teren op de verworven kennis, de verworven reflex van het theater.

Was er een andere behandeling van tekst bij De Tijd dan bij De Witte Kraai? In die tien jaar is dat toch erg veranderd?

De verandering is dat tekst doel werd in plaats van middel, denk ik. Bij De Witte Kraai was het nog materiaal om te gebruiken. Ik zou het prettig vinden, als wat ik doe geen teksttheater meer was, maar Taaltoneel of iets dergelijks. De tekst als doel, als product, als het taalbeeld. Dat is veranderd. Het is niet dat ik nu nog een tekst gebruik om iets anders te zeggen dan wat er in die tekst staat. Aan de andere kant ben ik wel af en toe geneigd om nog eens met die tekst te gaan spelen. Dat zal wel komen wanneer het nodig is.

Was er in de jaren tachtig een andere manier om met repertoire om te gaan?

Wij hebben wat er voordien gebeurde niet meegemaakt. Dus we hebben niets om mee te vergelijken. Ik verzeker je dat we niet anders deden, dan wat we moesten doen. Enkel de taalbehandeling was anders. Iedereen sprak toen nog op de toneelmatige manier. Er waren enkelingen, die door God gekust zijnde, die zich er konden aan onttrekken. Dat waren heel vreemde, bijzondere acteurs zoals Julien Schoenaerts. Onze reflex was: 'wij willen gewoon zijn!' Ik denk dat de naturel wel door ons was gewild, maar gelukkig is het dat niet geworden. Iedere acteur praat zoals hij praat. Uniek daarin is, samen spelen en tot samenzijn komen in het spel. Omdat iedereen praat op zijn manier, en geen algemene theatertoon nastreeft. Daarna is die naturel vervangen door persoonlijkheid. Nu is er enkel nog naturel, heb ik het gevoel. Maar dat kunnen we over dertig jaar nog eens bespreken.

Was er een thematische lijn bij de keuze voor specifieke stukken in de latere jaren tachtig bij De Tijd ?

Neen, er was geen thema. Dat kan ik me niet inbeelden, want ik heb stukken geprogrammeerd om één zin. *De Fantasten* is geprogrammeerd om één zin die ik begreep, fantastisch vond en heel mijn leven wou onthouden. De zin was: "Het is een misverstand dat men elkaar door de verschillen doodslaat. De overeenkomst is het verschrikkelijke." Die zin! Voor de rest begreep ik niets van dat stuk. Maar ik dacht dat zoiets moois, omgeven door nog mooie zinnen, iets was wat ik eerst moest programmeren en vastleggen voor ik er aan durfde te beginnen. Ik doe dat nog altijd op dezelfde manier, iets vastleggen voor ik er aan begin. Ik moet me klem zetten of ik doe niks, maar dan ook echt niks! Dus als er iets terugkeert in het repertoire van De Tijd, is dat het geprogrammeerd werd voor het werd bedacht. Anders zou het me niet gelukt zijn. Ik merk ook dat de Duitse kant van mijn bibliotheek groter is dan de Franse en de Engelse. De jaren tachtig zijn dan ook de jaren van Botho Strauss. Ik kan al heel mijn leven goed omgaan met actrices, maar er is heel weinig materiaal voor actrices. Strauss was één van de eersten die geniale vrouwenrollen heeft geschreven. Strauss is ook een dramaturg die verwijst naar anderen. Als je die verwijzingen ontdekt, kom je bij Johann Wolfgang von Goethe. Bij Goethe is de filosofie binnengeslopen. Daarna zitten we bij de 'charels' die ik nu behandel. Er moet eerst Lessing zijn, om Friedrich Nietzsche te kunnen spelen en dan komt het tot Ludwig Wittgenstein. Door Wittgenstein ga ik *De Fantasten* hernemen met een heel jonge cast. Op die manier is er iets dat doorgezet wordt, maar niet per thema. Ik beslis niet om het drie jaar over macht te hebben, zes jaar over liefde, vier over verlies. Zo gaat dat niet. Eigenlijk wou ik het allemaal zelf spelen. Alles wat ik geregisseerd heb, heb ik gekozen om zelf te spelen. Maar ik heb mij aan de kant gezet, omdat het anders niet zou gespeeld worden. Jan Joris Lamers heeft mij dat vaak verweten. Hij zei: 'Dat is flauwe kul, je mag het spelen en regisseren tegelijk!' Ik heb dat nooit echt gedurfd. *De Fantasten* was de eerste bom: het onspeelbare spelen en niet in de zin van het dan toch kunnen, maar het over onspeelbaarheid durven hebben. Dat is voor mij zo onwaarschijnlijk belangrijk geweest. De onspeelbaarheid als spel. En niet alleen het onspeelbare, maar ook de complexiteit die de achtergrond is van de eenvoud. Ik denk dat je daar mag zoeken naar stukken, waar je mag afhaken. Afhaken is dan een natuurlijke zaak, maar zonder informatie te verliezen. Tegelijkertijd is de generatie jaren tachtig ook de eerste echte

filmgeneratie. We zijn opgevoed in een filmcultuur waar 98% van de films gebaseerd is op het verzamelen van informatie en waar de verhaallijn opgebouwd werd uit informatiegegevens. Waardoor we, als we afhaken, een boel informatie wissen en het geheel niet meer zien. Dit is een reflex waarin het publiek vandaag leeft: 'Ai, ik versta het niet, het is naar den duvel!' Terwijl ik het leven absoluut niet versta, maar daarom toch niet in mijn bed ga blijven liggen. We moeten terug streven naar theatermomenten en theaterbelevissen waar je met dat gegeven kunt omgaan. Waarin het niet om de informatie gaat, maar om een beleving! Je hoeft het niet te begrijpen en dat was met *De Fantasten* duidelijk voelbaar. En ik merk het nu weer. De jonge cast is aan het lezen en ik krijg de laatste tijd om de twee dagen telefoon: 'Ik versta het niet, maar ik kan niet stoppen met lezen'. Dan heb ik de juiste mensen gekozen. Hoe langer hoe meer wil ik niet alleen dat doen, maar het er ook over hebben tegelijkertijd. Dus wat dat betreft, doe ik al 25 jaar hetzelfde.

Misschien nog even over het Cultuurbeleid, de periode van Poma en Patrick Dewael vanaf 1985.

Patrick Dewael was de eerste minister waarvan we dachten: 'Nu gaat het veranderen.' Hij durfde met een jeansjasje op Torhout Werchter te verschijnen. Zo naïef waren we toen. Het beleid ervoor was niets of nauwelijks iets. Rika De Backer heeft wel die betonnen cultuurcentra geactiveerd, wat niet te onderschatten is. Ik beweer niet dat die mensen niks gedaan hebben, maar ik weet er te weinig van. Een cultureel beleid zou eigenlijk onvoelbaar moeten zijn. Vandaag is het cultureel beleid voelbaar. Als beleid cultuur wordt, dan vind ik het gevaarlijk! Als het beleid begint te bepalen hoe cultuur zich uit, dan ben ik bevreesd. Cultuur is wat doorgegeven wordt, onmiddellijk recupereerbaar moet zijn. Dan geef je het niet meer door, maar laat je het liggen voor wie het weer tegenkomt en verdwijnt het ook onmiddellijk. Ik vrees dat er geen beleid was, maar daardoor hadden we er ook geen last van. Buiten het feit dat we veel te lang op onze subsidies hebben moeten wachten, maar daardoor werden we ook tot niets verplicht. Men doet nu alsof het Cultureel Beleid de vrijheid van de kunstenaar bevordert, maar vandaag zorgt het voor de directe recuperatie van wat er gebeurt. En als iets goed is, wordt dat als norm beschouwd. Termen als 'internationalisering' zijn op een moment ontstaan dat het er al was, maar plots moest het door iedereen gebeuren. Of bijvoorbeeld sociaal engagement, daar waren al mensen volop mee bezig waren, maar plots moest het algemeen en dat vind ik moeilijk. Wat Cultureel Beleid inhoudt, is bijzonder moeilijk en complex. En ik geloof ook wel dat er in het Kabinet en Raden van Advies heel wat bekwame mensen zijn die dat ook weten en er zorg voor dragen. Met Dewael heb ik geen verandering ervaren. Hij wou Jack Lang zijn en in Frankrijk gebeurde het, maar bij ons niet. Er kwam enkel een Cultuurcentrum bij in Tongeren.

Had die revolutie enkel positieve of ook negatieve effecten, als je er zo dertig jaar later op terugkijkt?

Die periode revolutionair noemen, vind ik al negatief, omdat een revolutie een klimaat nodig heeft. Ik weet niet of het klimaat goed was voor een revolutie. Er moest iets gebeuren, dat wel, maar het is nooit een 'Actie Tomaat' geweest, nooit een echt debat. We hebben ons nooit revolutionair gevoeld. Het positieve is de verandering van het totale landschap: een grotere verscheidenheid en daardoor veel meer energie en ook een nieuw publiek. Het nadeel schijnt nu te zijn dat het nieuwe publiek ook het oude heeft weggenomen, maar dat is niet echt mijn ervaring. Wij hebben een trouw en ook ouder publiek. Het nadeel was dat het klimaat zo gunstig was voor nieuwe initiatieven, dat die versnippering confetti werd. En feestelijk was het niet. Wat er veranderd is, is dat theater een artistieke kwestie is geworden. Dat is een positieve zaak, maar met de negatieve bijmaak dat er in het theater ontzettend weinig artiesten zijn. Ik vind niets zo erg als niet-artiesten, die artiest 'doen'. En dat zit hem in een soort vrijheidsbeeld van waaruit moet vertrokken worden. Wat mij betreft, is dat het grote misverstand. Dat een echt artiest tot vrijheid komt en de vrijheid niet nodig heeft om te kunnen beginnen. En ik zie te veel,

en dat is een gevolg van onze revolutie, dat er vanuit vrijheid begonnen wordt. Dat resulteert in gevangenschap. Maar daar geraken we wel uit, omdat het gaat imploderen. Wij zijn daar niet direct verantwoordelijk voor, maar het is het resultaat van een veranderend klimaat.

Interview: Wouter Hillaert

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Eline Van de Voorde