

"We misten ironie in theater; uw bloot gat door 't venster steken"

Luk Perceval

De jaren tachtig worden door velen beschouwd als een periode van crisis en individualisme. Hoe kijkt u zelf terug op die tijd?

Wat me altijd bijgebleven is van de jaren tachtig, is een uitspraak van toenmalig directeur van de KNS in Antwerpen, Domien De Gruyter die mij in 1980 engageerde en zei: 'Mijn gelukwensen jongen, u bent vanaf nu tot uw 65^{ste} acteur aan de Koninklijke Nederlandse Schouwburg'. Ik vond dat een zeer beangstigend idee. Dat had toen veel te maken met de oliecrisis in die tijd. Plotseling was iedereen er zich van bewust dat de olieprijs waanzinnig zouden stijgen en de levenskost duurder zou worden. Eigenlijk het soort crisis waar we vandaag de dag mee kampen. Ik werd beschouwd als de laatste acteur die de KNS zich nog kon permitteren. Met mijn 25 jaar was ik de jongste. Ik heb er tot 1984 als acteur gespeeld. Toen ik wegging bij de KNS, hebben mijn collega's mij voor gek verklaard: 'Ge gaat geen werk vinden, ge wilt vrij gaan werken, maar ge gaat geen subsidies vinden, ge had geen slechter moment kunnen uitkiezen.'

De directie van KNS wou me niet ontslaan, hoewel dat mijn uitdrukkelijke wens was, want ik wilde er natuurlijk voor zorgen dat ik kon gaan stempelen. Ze wilden de deur voor me open laten voor de toekomst, want iedereen had de meest gruwelijke beelden over hoe die toekomst er zou uitzien. Als je me nu vraagt wat voor levensgevoel dat eigenlijk gaf, kan ik dat het best vergelijken met wat ik nu zie. Ook toen waren er veel collega's in de KNS die bang waren om hun positie te verliezen. In Duitsland bijvoorbeeld zie je hoe er wordt bespaard op de grote huizen: de gezelschappen worden kleiner, niet de logistieke ondersteuning, want die is bij wet en syndicaat beschermd. Het enige waarop bespaard wordt, zijn de kunst en de kunstenaars zelf. Vanaf de jaren tachtig werden de gezelschappen in Vlaanderen kleiner. De KNS was op het moment dat ik daar acteur werd een gezelschap met, naar schatting, tussen de 30 en de 35 acteurs. Ook de KVS in Brussel en het NTG hadden een groot gezelschap en sinds die tijd ging het met de grote theaters zienderogen achteruit. Tegelijkertijd was ik natuurlijk nog jong, zoals veel van mijn collega's: Ivo van Hove, Lucas Vandervost, Sam Bogaerts,... We waren een generatie die bijna gelijktijdig van de regie- of toneelschool af kwam en daar heerste een soort van gokmentaliteit: 'We hebben de keuze: of tot ons zestigste in één van die grote, dode instituten overleven of op eigen kracht verder gaan'. Dat heeft tot het ontstaan van een hele hoop vrije groepen geleid. Eerst was er het gezelschap De Witte Kraai, waaruit de Blauwe Maandag Compagnie en De Tijd zijn ontstaan. Guy Cassiers begon een paar jaar later met Oud Huis Stekelbees en Ivo Van Hove nam Akt Vertikaal over. Je zag overal mensen die fris van de school kwamen en zeiden: 'Liever het heft in eigen handen nemen en een eigen theatertaal en -vorm ontwikkelen die op zijn minst vreugde brengt dan ons laten veroordelen tot levenslange ambtenarij in één van die drie nationale theaters'.

Waarom werd er gesproken over 'dode instituten'? Wat gebeurde er dan wel of juist niet in die eerste vijf jaar?

Ik geloof dat het veel te maken had met een verschil tussen wat wij en de theatermakers voor ons deden. Voor Walter Tillemans, Jef Demedts en Nand Buyl in de KVS was toneel een soort van volksontwikkeling, dat sterk verbonden was met de ontwikkeling van het Vlaams theater in de jaren zestig en zeventig. Toneel werd begrepen als een instrument om het volk te emanciperen. In die zin was hun instelling volledig anders dan de onze. Zij wilden het volk de grote klassieke tonen zoals ze waarschijnlijk bedoeld waren. De Singel bestond nog niet dus we kregen hier in Antwerpen geen werk te zien van internationale regisseurs. Dus wat gebeurde er? Walter Tillemans reisde zelf naar het buitenland en kopieerde die voorstellingen. Niet omdat hij een oninteressant regisseur was, want van hem heb ik zeer veel geleerd, maar gewoon omdat dat in die tijd gezien werd als een manier om theater dichterbij het volk te brengen. Men

ging naar Londen, Parijs en Berlijn en men zag wat daar goed liep. Zo heb ik in de jaren zeventig een letterlijke kopie gezien van *Kleiner Mann, was nun?*, de succesvoorstelling van Peter Zadek. Wat in Duitsland een cultvoorstelling was, werd hier met alle mogelijke middelen nagebootst. Nu ik zelf aan dat stuk werk in Duitsland, vraagt iedereen me: 'Heb je die voorstelling van Peter Zadek gezien in die tijd?', en dan moet ik altijd zeggen: 'Neen ik heb er een kopie van gezien in Antwerpen'. Ik heb later een video van die voorstelling gezien en inderdaad; het was volledig identiek. Ik wil alleen maar zeggen dat het hun bezorgdheid was om William Shakespeare te spelen zoals ze dat gezien hadden bij Lawrence Olivier, om Racine te spelen zoals ze dat in de Comédie-Française gezien hadden... waarmee ze de toeschouwers hier op de hoogte wilden brengen van de internationale ontwikkelingen.

Dat was natuurlijk in tegenstrijd met wat mijn generatie, die geconfronteerd werd met imitaties, geprobeerd heeft. Dat waren perfecte imitaties, wat op zich een verdienste is, maar wat had dat te maken met ons of met ons publiek? Dat probleem heb ik als acteur in de KVS aan de lijve ondervonden, want er kwam steeds minder publiek. Dat soort toneel gaf een beeld van hoe men in Londen en Parijs over theater dacht, maar had niets te maken met het leven hier in Vlaanderen. Daar is volgens mij de grootste breuk ontstaan tussen de jaren zeventig en tachtig. Plotseling kwamen er nieuwe wilden aandragen: Jan Decorte die zo eigenzinnig begon te schrijven en te produceren, Sam Bogaerts die in het begin met zijn anarchie sterk aansloot bij wat hij in Duitsland gezien had, mensen als Wolfgang Langhof, Wadek en Jan Fabre... Jan Fabre begon in de KNS als regie-assistent van mijn eerste productie, *Amerika*, in een regie van Walter Tillemans. Fabre was na twee weken verdwenen en niemand wist waar hij was. Twee jaar heb ik niets meer van hem gehoord. Ik kende Jan van vroeger; we speelden voetbal bij Antwerp. Toen ik hem twee jaar later tegenkwam, speelde hij in de Opera met *Macht der theaterlijke dwaasheden*. Toen ik hem vroeg waarom hij indertijd verdwenen was, zei hij dat de repetities hem op de zenuwen werkten. Hij had zijn grote collectie platen verkocht en was met dat geld naar Amerika gereisd om er stage te lopen bij Bob Wilson. Uit die ervaring heeft hij zijn eigen theatertaal verder ontwikkeld. In de jaren tachtig is er een soort van revolutionaire daadkracht ontstaan. Geld was er enkel voor de drie grote huizen. Daarnaast mocht je al blij zijn met een aanhangwagen om je decor te vervoeren. We wilden het zelf doen, of we nu geld hadden of niet. Vandaar dat ik ervan overtuigd ben dat theater altijd zal gespeeld worden, met of zonder geld. Het was voor ons een drang naar emancipatie. We waren het beu om betutteld te worden met vormen die geïmporteerd waren. We waren het beu dat we op de toneelschool dom gehouden werden, net zoals de toeschouwers trouwens. Op de overheid konden we niet vertrouwen en op onze voorgangers ook niet; die vonden Laurence Olivier interessant, wij vonden hem vervelend. We zijn ook een generatie die voornamelijk met film is opgegroeid. Op het Conservatorium zaten Lucas Vandervost, Sam Bogaerts, Warre Borgmans en ikzelf. Ivo Van Hove zat op het RITS. Eigenlijk heerste er een permanente onvrede met de oude acteertechnieken. We kregen les van Luc Philips en als je elke dag in de Monty zit, kan je dat niet meer au sérieux nemen. We zagen daar retrospectieven van Elia Kazan met James Dean en Marlon Brando. Overdag luisterden we dan naar Luc Philips die zei dat je op de scène trois quart moet staan en met je vingers altijd de wind moet strelen. Dat waren acteerprincipes die gebaseerd waren op vormen die Sarah Bernard ontwikkeld had in de 19^{de} eeuw, terwijl ze in Amerika bezig waren met hun Actors Studio. Dora van der Groen hoorde hiervan via Wies Andersen en importeerde die technieken naar de school. Het was dus ook een clash in stijl en denken. We lagen eigenlijk voortdurend overhoop met de school, de overheid en directies van theaters, want we wilden het anders doen. Ik zat een tijd vast bij de KNS omdat ik zeer vroeg twee kinderen had en gewoon geld moest verdienen. We hebben allemaal op de BRT in de meest stompzinnige series meegespeeld, maar daarnaast zijn we altijd ons ding blijven doen en dat was veel belangrijker dan geld verdienen.

Op dat moment liep er in de stadstheaters nog altijd een ‘voor elk wat wils - programma’ ook qua repertoire, een ontwikkeling die in de jaren zestig in gang was gezet. Hoe gingen de repetities eraan toe?

De stadstheaters waren destijds zeer ambachtelijke theaters en dat was één van de redenen waarom ik daar niet kon aarden. Ik ben daar zeer ongelukkig geweest, omdat je als acteur alleen maar een zetstuk was in een vooraf bedacht concept. Je had daar ook regisseurs die naar de repetitie kwamen met een regieboek waarin alles genoteerd stond: personage A komt door die deur binnen, gaat naar de tafel, neemt een tas koffie, zet zich neer, zegt daar zijn eerste drie zinnen en loopt dan naar de linkerdeur vanachter in de tuin. Klaar.

Als acteur kreeg je in de meeste gevallen bij de lezing te horen in welke toon, welk volume en ritme je de zinnen moest uitspreken, dan volgde het passen van de kostuums en vervolgens werd de mise-en-place gerepeteerd. En van het moment dat dat op punt stond, werd er doorgelopen. Na vier à vijf weken kreeg je een kostuum aan en de show was vertrokken. *De Lege Ruimte* van Peter Brook was toen al een tijdje verschenen en Jerzy Grotowski was volop aan het experimenteren. Ik heb Tadeusz Kantor gezien in de Singel en ik was er weg van. Wij reisden zelf met de school naar Bochum waar we voorstellingen bekeken van Beiman, Peter Zadek en zelfs Peter Stein. We zijn naar Berlijn gereden en ontdekten dat er in de rest van Europa iets compleet anders aan de gang was dan in de stadstheaters. Men bracht hier theater zoals het publiek dat verwachtte. Men wilde de mensen niet met moderne concepten voor het hoofd stoten. Acteurs repeteerden twee weken en het volgende stuk stond al op de planken. Je had acteurs die alle hoofdrollen speelden. Op een gegeven moment kwam Dick Top, een Hollandse regisseur, die op dat moment zeer goed in de markt lag en gekend was voor zijn moderne bewerkingen, *Cyrano de Bergerac* regisseren in de KNS. Hij was de eerste regisseur die met inspraak werkte en hij vroeg aan Jo Gevers: ‘Meneer Gevers, hoe ziet u de rol van Cyrano de Bergerac?’ waarop Gevers antwoordt: ‘Pfff... rol, het is heel simpel, ik in het midden en de rest rond mij’. Zo ver werd er over theater gedacht! Dat was op een heel vaktechnische manier. Het is pas onze generatie die, onder invloed van geschriften à la Brook experimenteerde met improvisatie, stukken bewerkte,... De creatie van theater waar het intellect van de regisseur niet meer moet bewezen worden, maar waar de interactie tussen acteur en publiek centraal staat.

Is er dan binnen die vijf jaar dat je deel uitmaakte van de KNS geen enkele voorstelling blijven hangen?

Toch wel. Er is mij veel bijgebleven van de KNS in die tijd en misschien klink ik zeer negatief over die tijd, maar ik heb er veel geleerd. Ik heb als jong acteur vele uren op toneel gestaan en oudere collega's geobserveerd: hoe ze met hun stem omgingen bijvoorbeeld. De musical-bak was een akoestische ramp in die tijd, schreeuwen was de opdracht, want anders verstonden ze je niet op de tiende rij. Ik heb erg veel geleerd van Walter Tillemans die uitmuntend teksten kon analyseren. Zo leer je dat het publiek uit een stad als Antwerpen in tegenstelling tot Gent of Brussel op een heel andere thema's en gevoeligheden reageert. De KNS in Antwerpen is altijd het theater geweest waar men zeer sterk op acteurs reageerde. Luc Philips, Jos Gevers, Dora van der Groen zelfs, Robert Marcel waren acteurs die verafgood werden. Ik heb gehoord dat toen Dora van der Groen in een stuk speelde, ze stonden aan te schuiven tot het einde van de Leopoldstraat. Ik heb dat zelf ook ervaren in de tijd van het Toneel. Van het moment dat je een titel met een groot acteur zag, neem nu *Dood van een handelsreiziger* met Josse De Pauw, dan zat de zaal afgeladen vol. Als Jan Decorte *Hamlet* speelt, komt Antwerpen buiten. Elke stad heeft zijn traditie en wat je in Antwerpen ervaren hebt, gaat niet op voor Rotterdam of Berlijn. Elke stad heeft een andere lokale theatercultuur. Eén van de voorstellingen die mij het meeste is bijgebleven, is *Kinderen van de zon*. Op een gegeven moment ontdekte men hier in Vlaanderen Horst Hawemann, een Oost-Duits regisseur die ik nog vaak ontmoet in Berlijn. Hij was hier begonnen met jeugdtheater en had twee stukken geregisseerd die zeer succesvol waren. Bij de

KNS had men hem de opdracht gegeven *Kinderen van de zon* van Maksim Gorki te regisseren. Voor mij was dat de eerste regisseur die ik tegen kwam, die überhaupt 'keek' naar een repetitie. Hij deed iets met wat je als acteur probeerde. Hij sprak niet constant over televisie, hij keek naar de mensen, buiten op straat en hij vertelde wat voor ongelooflijke dingen hij gezien had. Dingen die hij elke dag moeiteloos in zijn repetities integreerde. Dat is een kwaliteit en een houding die mij steeds is bijgebleven. Daaruit is toen een voorstelling gegroeid waar Els Cornelissen de Oscar De Gruyter Prijs voor gekregen heeft. Zelden waren er in de KNS voorstellingen waar ik graag collega's op uitnodigde, maar dat was een voorstelling waar ik er veel uitgenodigd heb en velen hebben toen positief gereageerd.

Hoe nam je de sprong naar de Blauwe Maandag Compagnie (BMCie)?

Het ontstaan van BMCie zou je kunnen verbinden met de wortels van De Tijd. Op het Conservatorium werd vzw Salu opgericht. Sam Bogaerts en Lucas Vandervorst hadden de Delftse Cabareten gewonnen en kwamen met geld dat in Vlaanderen officieel moest worden witgewassen. Wij zijn met revolutionaire vreugde mee op die kar gesprongen en na verloop van tijd hebben we in de gelijknamige straat De Witte Kraai opgericht. Dat was een soort van schuur waar ik samen met Warre Borgmans, Lucas Vandervorst, Sam Bogaerts, Johan Van Assche en Ludo Busschots repeteerde. Maar dan hebben we, zoals dikwijls het geval is, vrij snel ruzie gekregen over geld. Je hebt geen geld en als je ziet dat met het weinige de één meer krijgt dan de andere, dan zitten de verhoudingen natuurlijk zeer snel scheef. Samen hebben we nog *De geschiedenis van Don Quichote* gemaakt die Lucas regisseerde en waarin ik Don Quichote speelde. Dora van der Groen was daar ook nog bij. Ik was zeer ongelukkig met de hiërarchische verhoudingen binnen het gezelschap van De Witte Kraai en met de artistieke verschillen. Lucas Vandervorst had een bewerking gemaakt die ik niet echt goed vond. En dan heb ik zelf een parallelbewerking geschreven, maar we zijn nooit uit de discussie geraakt. Uiteindelijk heb ik besloten om het zelf te maken. Ik vond de discussie onnozel. Er moest niet over gepraat worden op café en als ik vond dat het zo gespeeld moest worden, dan moest ik het maar zelf maken. En zo is de BMCie ontstaan; dat was onze eerste voorstelling. Daarnaast gaf ik toen les aan het Conservatorium en één van de studenten was Guy Joosten. Guy Joosten was niet meteen een begenadigd acteur. Dat was voor iedereen, hemzelf inclusief, duidelijk, maar hij viel op door de combinatie van zijn jonge leeftijd en intelligente kijk. Hij had zinnige dingen te zeggen over theater en toen dacht ik: misschien is Guy Joosten een regisseur. Toen heb ik geprobeerd de schoolleiding ervan te overtuigen om hem, binnen weliswaar de acteursopleiding, te begeleiden als regisseur. De school is daar niet meteen gretig op ingegaan. Maar toen ik begon te repeteren aan *De Geschiedenis van Don Quichote*, heeft Guy regie-assistentie gedaan. Wij moesten een vzw hebben, geld vragen en heel veel organisatorisch zelf oplossen. Guy was jarenlang een partner en uiteindelijk heeft hij zelf stukken geregisseerd waar ikzelf ook in speelde. De grens van wie nu uiteindelijk de eindverantwoordelijkheid had, was altijd vaag. Zo zijn Guy Joosten en ik vaak samengekomen.

Hoe zou je het verschil omschrijven tussen *De Geschiedenis van Don Quichote* van Lucas Vandervorst en die van jou?

Ik denk dat het verschil tussen *De Geschiedenis van Don Quichote* van Lucas en mijn *De Geschiedenis van Don Quichote* leidde tot het verschil tussen De Tijd en de BMCie. Ik vond destijds dat Lucas er voor zijn *De Geschiedenis van Don Quichote* van uitging dat zeer veel mensen een soort van voorkennis hadden. Daardoor was het voor mij dramaturgisch te verward. Lucas had van het werk een soort van poëtische synthese gemaakt. En wat ik belangrijk vond, was net het epische aspect erin. Het is het verhaal van een ridder die op een gegeven moment zegt: 'Vandaag ben ik ridder en vandaag trek ik de wereld in.' Je krijgt dus een soort van stadsdrama. Lucas had daar een soort impressie van gemaakt die ik niet wil beoordelen, ik vond alleen mijn weg daarin niet. Het publiek moet verstaan waarover je het hebt. Het is altijd mijn

streven geweest om theater te maken dat én toegankelijk is voor een zo breed mogelijk publiek én niet meteen compromissen sluit met de algemene smaak. Zo ben ik op eigen houtje begonnen met een bewerking en een jaar later deed ik mijn eerste officiële regie bij de BMCie. Op school had ik een regie moeten overnemen van een regisseur die niet meer kwam opdagen, dat was mijn eerste regie en meteen ook het begin van BMCie. Het was een soort van gelukkig toeval dat wij meteen door de pers gezien werden als de 'dissidenten van de KNS'. Dat zorgde natuurlijk voor heel wat heisa in het gebouw. Het was negatieve reclame en de KNS hoefde geen dissidenten. Meer dan een jaar heb ik met het script hier in huis geleurd. Ik heb het bij dramaturg Toon Brouwers op zijn tafel gelegd en gezegd: 'Alstublieft, wilt ge dat eens lezen Toon? Ik zou dat heel graag willen maken'. Hij heeft zich altijd geëxcuseerd, hij moest het met de directie bespreken, maar na een jaar had hij het nog altijd niet besproken en mij was het duidelijk dat ze mij niet wilden als regisseur in dit huis. *[NVDR: Toon Brouwers geeft volgende commentaar op deze anekdote: "Op een bepaalde morgen stopte DDG me, na een gesprek op zijn bureau, een script in de handen dat blijkbaar van Luk was. Hij vroeg me om het zo vlug mogelijk te lezen, maar voegde er onmiddellijk aan toe dat hij het absoluut niet goed vond en zeker niet wilde programmeren. Nauwelijks terug op mijn eigen bureau kreeg ik een telefoon van Luk, die me vroeg of ik zijn manuscript had gelezen. Luk was blijkbaar even voor mij bij Dom. De Gruyter geweest, en die hem had gezegd dat het manuscript bij mij was. Ik heb Luk aan de telefoon geantwoord dat ik zijn tekst maar enkele minuten geleden had gekregen, en zo vlug mogelijk een advies aan Dom. De Gruyter zou bezorgen, die me overigens uitdrukkelijk had gevraagd het advies aan hem en aan hem alleen te bezorgen, omdat hij de zaak zelf met Luk wilde bespreken. Binnen de paar dagen bezorgde ik DDG het verslag, dat gematigd positief was. De (summiere) bewerking van Don Quichot zat behoorlijk in mekaar, maar veel zou afhangen van de realisatie die Luk als een werkproces zag met enkele jonge leden van het KNS-gezelschap. Binnen de KNS zag ik wel enkele moeilijkheden, vermits de directeur net enkele van de door Luk voorgestelde en noodzakelijk geachte acteurs had ontslagen (met name Anke Helsen en Dirk Lavrysen). Daarop heeft blijkbaar Dom. De Gruyter aan Luk Perceval laten weten dat hij het project niet kon goedkeuren."]* Het huis werd feitelijk vanuit de stad bestuurd en er waren regisseurs aan het werk die een partijkaart hadden. Ze hadden hun verdienste opgebouwd bij het syndicaat en waren eigenlijk niet goed genoeg als acteur en uiteindelijk mochten ze dan regisseren, omdat het zo'n goede partijmannen waren. Ik behoorde daar natuurlijk niet bij, dus moest ik opzij geschoven worden. Ik heb toen mijn stoute schoenen aangetrokken en gezegd: 'Goed, dan maak ik het zelf, zonder geld'. Ik kende Robbe De Hert met de King Kong. In dit centrum van de Revolutionaire Arbeiders Liga regende het binnen; ik was in het hol van de leeuw. Later heeft het Taal Aktie Komitee er nog brandbommen binnen gegooid, want ze namen ons voor een nieuwe communistische toneelgroep. Als 'dissidenten van de KNS' zaten we natuurlijk meteen in de stad met zeer veel publiek om ons heen want buiten de KNS was er nauwelijks iets anders. Het Meirtheater en het Fakkeltheater, dat was alles. De Monty bestond nog niet. Er was nood aan een ander soort theater in Antwerpen en dan zijn we moedig blijven verder experimenteren. In het begin vanuit de overtuiging dat de acteur het centrum is van het gebeuren. Hoe meer vrijheid we kunnen creëren voor die acteur, hoe meer die acteur representatief zal worden voor de mens die in de zaal zit. De acteur representeert geen modelmens meer zoals er in de jaren zeventig verwacht werd. Toen was het belangrijk om er goed voor te komen op toneel qua taal, kostuums en positionering. Sinds Peter Brook hebben we geprobeerd dat beeld te vermensenlijken.

Hoe vertaalde zich dat in de repetitiezaal?

Veel van mijn generatiegenoten hebben gezocht naar andere werkmethoden. We wisten één ding: hoe we het niet wilden. Met het alternatief had geen van ons ervaring. Dus iedereen las een boek dat hij interessant vond en begon aan de hand daarvan te experimenteren. Dit raad ik nu elke student af. Het is interessant geweest om Grotowski te lezen en in te zien dat zijn

methode proberen kopiëren, niet werkt. Je bent immers Grotowski, Konstantin Stanislavski of Peter Brook niet. Ieder mens heeft zijn eigen geaardheid en daar gaat een eigen repetitiesfeer en -methode mee samen. Om dat nu specifiek op de BMCie te betrekken. Ik vond het theater te weinig fysiek. Ik heb vele jaren voetbal gespeeld en op mijn zeventiende is er me een semi-professioneel contract aangeboden voor tweede klasse dat ik geweigerd heb. Voor mijn acht jaar kreeg ik twee à drie keer per week voetbaltraining. Grotowski verdedigde de stelling dat er vanaf een bepaalde graad van uitputting een soort van blankheid en openheid ontstaat die de professionele vormelijkheid en distantie overstijgt; dat heb ik zeer rigoureus toegepast tijdens het maken van *Othello*. We waren vrienden van de toneelschool en we hadden elkaar gezworen dat we het theater gingen veranderen. We zouden een vorm ontwikkelen waarmee we de verstarring in Vlaanderen wilden doorbreken en daarvoor wilden we ver gaan. We zouden zes maanden repeteren. Johan Van Assche had de bewerking geschreven. Elke dag zouden we een bosloop doen om de grens van uitputting te bereiken. De bezetting bestond uit Warre Borgmans, Dirk Van Dijk, Ludo Busschots, Johan Van Assche, Britt Alen en Veerle Eyckermans. Zes maanden is lang en niet iedereen had vrijwillig voor die discipline gekozen, dus het duurde niet lang of het was crisis. Ik had geld geleend bij familie om die productie te kunnen realiseren, want het was toen onzeker of we projectsubsidie zouden krijgen. Die crisis was op dat moment zo groot, omdat we fysiek en dus geestelijk elke dag ver over onze grens gingen. Professioneel kwetsten we elkaar. Die repetitieperiode was de hel. Als Guy Joosten me toen niet gedwongen had om verder te doen, had ik mijn regie-carrière bij BMCie stopgezet. We hebben *Othello* uitgebracht en de stress werd er niet minder om. In de Beurs bij de première kregen we een staande ovatie, we waren voorpaginanieuws bij De Volkskrant in Amsterdam. Plots was de BMCie beroemd. Het was een turning point. Ik heb eruit geleerd dat methodes goed zijn en je ze ook moet hebben, maar ze moeten vooral ontstaan uit de synergie van de groep zelf. Ik blijf hier nog altijd naar zoeken. Ik streef er nog altijd naar dat een acteur vrij is, maar mijn methodiek heeft zich verder ontwikkeld en speelt nu meer in op de luiheid van de acteur. Eén van mijn huidige methodes is de téléprompter, een tekstband van twee meter, die vooraan op het toneel staat. Die heeft als voordeel dat de acteur zijn tekst niet meer moet leren en dat hij zich niet kan prepareren. Hij komt op het toneel, ziet die tekst zoals een nieuwslezer en moet op het moment à la minute beslissen wat hij met die tekst doet. Ik speel nog altijd badminton met de acteurs, totdat hun teksten, zeg maar uit de buik komen en niet uit een 'van buitengeleerd verstand'. Acteurs leren zo hun tekst in elke situatie aan te wenden. Het is voor mij nog altijd belangrijk, dat ik de regie niet zie en dat ik geen tekst van een auteur hoor, het moet allemaal ontstaan uit de mens die daar staat. Dus ik werk nog altijd met een methodiek én met een tijdschema, maar die methodiek heeft zich in de loop der jaren verlegd van Grotowski naar de mensen met wie ik werk. Ik werk ondertussen met acteurs die zestig à zeventig jaar oud zijn en daar kan ik niet mee in het bos lopen. Ik probeer veel meer te zoeken naar hoe ik ze een opdracht kan geven waardoor ze niet verkrampd bezig zijn met 'God, hoe ga ik die drie zinnen er juist uitkrijgen?'

Een soort authenticiteit, was dat een rode draad in jullie werk en wat was die echtheid dan precies?

Het zoeken naar 'waarhaftigheid' noem ik dat graag. Het heeft zeer veel te maken met cinema, want we zagen tijdens onze Conservatoriumtijd alles van Elia Kazan en van Jean-Luc Godart. Wij hadden meer helden op het witte doek dan op het toneel. De camera kwam zo dicht bij de acteur en kon de acteur zo authentiek en zo waarheidsgetrouw tonen en dat vormde natuurlijk een geweldig contrast met het 'gebalk' in het theater op dat moment. James Dean sprak mij het meest aan. Eigenlijk verscheen die niet graag voor de camera. Als hij moest draaien, zat hij onder de medicijnen, omdat hij zoveel last van trak had. Maar wat hij deed, was voor mijn generatie zeer ontroerend. Die films hadden iets te vertellen, ze toonden een mens die worstelde met het mens-zijn, die schaamte en ongenoegen toonde. Het ging niet over braaf meelopen in de verwachtingspatronen, maar over het zoeken naar een uitweg. Dat mensbeeld

vonden wij veel authentiek en waarachtiger en we zijn op zoek gegaan naar een omzetting daarvan in theater, in de keuze van stukken, thema's enz. *Joko* is daar een voorbeeld van. Het ging over het thema van vernedering in de maatschappij: hoe je verschillende initiatierituelen moet passeren die allemaal gebaseerd zijn op vernedering. In *De Vader* van August Strindberg hebben we de Vlaamse dorpsketen willen laten zien en de hypocrisie van het katholicisme. We hebben dat in het dialect gespeeld. Dat we met zoveel diverse accenten spreken, is één van de schoonheden van dit land. Wij waren de eerste generatie die deze klankenrijkdom ook toepaste op bijvoorbeeld stukken van Strindberg en Anton Tsjechov. Het had veel te maken met het proberen creëren van een mensbeeld dat ons levensgevoel, onze authenticiteit weerspiegelde. Ik haalde inspiratie uit films en uit mijn theaterbezoeken in Duitsland. Ik herinner me een bezoek aan Hamburg waar Peter Zadek *Lulu* geënceneerd had en dat was toen een schandaal in Duitsland. Suzanne Lothar stond zes uur naakt op het toneel naast Ollie Wildgrüber. Dat waren monumenten van acteurs, die een mensbeeld toonden dat niet meer uit het klassieke mensdom kwam; het waren losers, alcoholisten. In Duitsland kwam er in de jaren tachtig tegenover het mooi gepolijste theater van Peter Stein, een tegenbeweging op gang, met o.a. Rainer Werner Fassbinder die absoluut de schaduwzijde van de maatschappij wilde tonen. Die esthetiek was iets dat ons enorm aansprak. We gingen op zoek naar dat soort stukken en dat soort mensen op toneel, waarvan je niet meer kon zeggen 'dat is schoon gespeeld'. Schoon gespeeld was voor ons een belediging. Voor ons moest het gaan over zoiets als wat de gebroeders Dardenne gemaakt hebben. Ik zeg ook heel vaak in Duitse interviews dat als er in België of Vlaanderen iets goed is, dat dat ironie is. We zijn een land dat veel te klein is om het wereldkampioenschap voetbal te winnen of om op de Olympische Spelen een belangrijke rol te spelen. Zelfs in een oorlog zijn we quantité négligable. Wat eigen is aan onze kunst, is ironie, in de trant van Pieter Bruegel: 'uw bloot gat door 't venster steken'. Dat ontbrak in het theater. Er heerste een bourgeois tot middleclass cultuur die zich voornamelijk bediende van een hypocriete weergave van het leven, namelijk een betere. We gingen daar volledig tegen in, want dat konden we niet accepteren.

Wat waren de criteria om stukken te kiezen?

Ik ben niet opgegroeid met ouders die naar theater gingen. Mijn ouders waren schippers die wel eens een boek lazen, maar die voornamelijk gewerkt hebben. Cultuur was, sowieso voor het gezin waaruit ik kom, voor de betere klasse. Dus als je uit dat milieu komt, wil je natuurlijk dat die mensen komen kijken. Dat is altijd mijn bezorgdheid geweest: Hoe kunnen we ervoor zorgen, dat we niet alleen stukken spelen die die mensen begrijpen, maar die ook nog eens over hun leven gaan? Hoe maak je iets universeel? Natuurlijk wil je iedereen bereiken, want ik was opgegroeid op de voetbal en ik vroeg me dan ook af waarom die mensen niet in het theater zaten? Toen ik zeventien jaar was, heb ik het theater ontdekt. Ik heb Luc Philips *Dood van een handelsreiziger* gezien in de oude KNS, de Bourla, en ik was onder de indruk omdat er een echte, levende mens op het toneel stond. Dat had ik nog nergens gezien. Er stond iemand, die elk moment door het noodlot kon worden toegetakeld. Ik vond dat zeer fascinerend om van mens tot mens geconfronteerd te worden. Sindsdien is mijn geloof in de waarde van de acteur zeer groot. Dat heeft natuurlijk ook te maken met het feit dat wij op de toneelschool zaten van Luc Philips en Dora van der Groen, twee acteurs die elk een zeer eigenzinnige visie hadden op spelen maar die voornamelijk bezig waren met de kwaliteit van het toneelspel. De stukkenkeuze is altijd een samenstelling geweest van verschillende criteria. Eén van de criteria was natuurlijk het ensemble. Wij hadden bij de BMCie zeer vroeg jonge acteurs, zoals Peter Van den Begin en Stany Crets die onervaren van de toneelschool kwamen. Als regisseur had je enerzijds de behoefte om die onervarenheid te gebruiken en anderzijds om hen groeikansen te geven. Peter speelde Costa in *De Meeuw* en Els Dottermans Nina. We wilden voor die twee nieuwelingen een rol vinden, waarbij het nieuwe en het onbevungen tegenover een wereld van ervaring staan, een kwaliteit is. Dan kom je heel dikwijls uit bij ensemblestukken. De acteurs en het ensemble

kunnen alleen maar groeien als jong en oud met elkaar geconfronteerd worden. Een andere overweging is participatie. Ik dacht dat dat thema al lang voorbij was in Vlaanderen, maar blijkbaar leeft het nog steeds, wat in Duitsland niet het geval is. Wanneer we zeggen: kijk dit is ons doel, we kennen een bepaald gezelschap dat zoveel kost, wij willen ook een gezelschap dat die middelen heeft. Dus daar moet een bepaald soort inkomsten tegenover staan. En dan ga je thema's kiezen die mensen vandaag de dag aanspreken. Daarnaast is het voor mij altijd belangrijk geweest om bij de BMCie niet één vorm te ontwikkelen. Groepen zoals Maatschappij Discordia, waar ik in het begin zeer enthousiast over was, toonden mij na drie voorstellingen eigenlijk alleen maar een herhaling van hetzelfde recept. De reden waarom ik gedurende jaren met een vast gezelschap gewerkt heb, was dat ik ervan overtuigd was dat ik met die acteurs andere vormen zou kunnen uitproberen. Ik wou de ontwikkeling van de acteurs parallel laten lopen met de ontwikkeling van het huis en het gezelschap en dat is ook de reden waarom we met de BMCie altijd gezocht hebben naar uitdagingen. *Ten Oorlog* is daar een voorbeeld van, *Koko* en *Wilde Lea* ook. Op een gegeven moment had iedereen in de bus zin om liedjes te zingen. Je gaat met een toneelgezelschap op reis door Nederland en Vlaanderen, want je bent afhankelijk van de inkomsten en onderweg wordt er gezongen en gefeest. Iemand zei toen: 'we zouden met al die schlagers die wij van buiten kennen, toch iets moeten doen'. Zo is het waanzinnige idee van *Wilde Lea* ontstaan. Wij hadden allemaal op dat moment een verlangen naar een theatervoorstelling die de uitwerking had van een rockconcert. Midden de jaren negentig waren de eerste concerten van Prince in België geweest en we waren daar natuurlijk allemaal naar toe geweest. We waren totaal betoverd door wat die kerel aan energie, muziek, groove en atmosfeer had gecreëerd. Dat wilden we ook doen! Ons doel was heel simpel: op het einde moest iedereen op hun stoel staan dansen. We hebben veel moeten oefenen maar in de Arenberg hebben we dat voor elkaar gekregen. Dat lijkt nu een platte anekdote, maar een zeer grote catharsisfactor is altijd heimelijk ons streven geweest in onze voorstellingen. Niet alleen de acteur is belangrijk en speelt goed, er werd gezocht naar een eenheid in beleving, een eenheid met het publiek, een eenheid in tijd zodat de mensen die in de zaal zitten, vergeten dat ze toeschouwer zijn en dat ze worden meegezogen in een fantasiewereld. Dat aspect is voor mij met de jaren alsmat belangrijker geworden, omdat ik meer en meer geloof dat de wezenlijkste functie van theater het verlangen naar intimiteit en ontmoeting is, iets waar elke mens mee rondloopt. Facebook is daar het voorbeeld van. Het is niet alleen een succes, omdat je er andere mensen leert kennen, je leert ook wat die mensen fascinerend vinden. Je ontdekt niet alleen nieuwe muziek, maar je ontdekt nieuwe facetten van iemand, waardoor je een ander beeld krijgt van die persoon. Honger naar intimiteit dus. In het Duits hebben ze daar een schoon woord voor: 'Nähe', wat je zou kunnen vertalen als 'naheid' of zo iets. De momenten die je als lezer van een boek, als bezoeker van musea, als filmkijker, als theaterbezoeker het meest zijn bijgebleven, zijn die momenten wanneer ik na de voorstelling zin had om bloemen te kopen of om die danseres, acteur of kunstenaar op te bellen, en meer te weten te komen. Omdat wat ik gevoeld heb niet kan beschrijven en ik heb de nood om datgene wat ons zeer eng heeft samengebracht, om dat op één of andere manier te verstaan. Ik ben er heilig van overtuigd dat meer en meer mensen met dat verlangen, met die 'Sehnsucht', het theater in gaan. Niet dat ze het weten, het is een soort van existentiële conditie, een verlangen waar we allemaal mee leven. Dat samenzijn en dat verlangen naar samenzijn is in de stukkenkeuze altijd zeer belangrijk geweest. Als ik als regisseur een intimiteit met mijn publiek wil ontwikkelen, dan is het zeer belangrijk dat ik ook iets vertel over mijzelf. Ik kan alleen maar politiek zijn, in de zin dat ik iets kan vertellen over wat ik persoonlijk zeer goed ken. De meeste stukken bij de BMCie waren familiestukken. Niet alleen omdat ik het meeste over mijn familie te vertellen heb, maar omdat ik geloof dat het ook een referentiekader is dat we allemaal kennen.

Wat motiveerde je persoonlijk om een voorstelling als *Voader* te maken?

Voader is eigenlijk een voorbeeld van wat ik zonet probeerde te beschrijven. Enerzijds is er het

credo van Strindberg die niet gelooft in het menselijke samenzijn, paarvorming. Hij zegt: 'De mens is er om continu in een soort van conflictsituatie samen te leven. Het leven wordt gedefinieerd als een 'Kriegsgebied', wat Heiner Müller ook beschrijft. Anderzijds is daar natuurlijk het familiaal centrum waar het hele patroon van machtsstrijd zich afspeelt. De moeder gebruikt haar vrouwelijke kracht en zaait twijfel bij de man door te zeggen 'ik weet niet of jij überhaupt de vader zijt van mijn kind'. Die machtsstrijd heb ik als kind zeer sterk ervaren binnen de familie waar ik opgegroeid ben. Ik heb heel vaak op repetities aan mijn acteurs gezegd dat Strindberg klein bier is in vergelijking met wat ik thuis heb meegemaakt. Het was voor mij een autobiografisch stuk, dat ik absoluut wou maken. Als regisseur ga je dan op zoek naar een vertelwijze, een taal die niet één op één is, een soort van kopie van wat er bij thuis gebeurt. Dat is wat elke schrijver doet: zijn autobiografische gegevens in een fantasie gieten. En voor mij had die hele sfeer van achterdocht, van de pastoor die op bezoek komt om raad te geven bij het huwelijk, zeer veel te maken met een landelijk Vlaanderen en vandaar ook de keuze voor het Waasdialect. Ilse Uytterlinden was lid van het gezelschap en tot op de dag van vandaag heb ik met de gezelschappen waarmee ik werk altijd de afspraak dat ik met iedereen werk. Dus ga je zoeken naar stukken en dat was absoluut een stuk, waar Ilse moest in spelen.

In welke mate was Lars Norén een jaren tachtig auteur?

Lars Norén was absoluut een jaren tachtig auteur, hij is geen auteur van 2009. Plotseling was er op het toneel behoefte om de waarheid te zeggen en dat was eigenlijk Lars Noréns techniek. Hij nam *Who's Afraid of Virginia Woolf?* als basis en op die dramatische structuur heeft hij al zijn stukken gevarieerd. Er werd duchtig gedronken en gescholden op toneel en tussen echtparen werd de waarheid gezegd, maar dat fenomeen bestond eigenlijk al in de jaren zestig met Edward Albee. Al was het toch op één of andere manier verdwenen en later, in de jaren tachtig werd het met Lars Norén herontdekt. Ik geloof dat het ook te maken had met mei '68. Wat Noréns stukken uitdrukten, was het tegendeel van de revolutionaire vreugde uit mei '68. Europa heeft geregeerd en de generatie die twintig jaar later advocaat waren geworden, dat waren de figuren van Lars Norén. Allemaal zeer gegoede middle-class burgers die plotseling ontdekten dat hun leven leeg was ondanks de luxe en de Philip Starck stoelen die ze in huis hadden. Plots kwam er een ander thema op de voorgrond. Voor Lars Norén waren we bezig met het oude katholieke Vlaanderen te bevechten. Daarna ontstond er een soort besef van leegte. Het ging meer en meer over zinloosheid, de leegte als fenomeen en dat is wat mij betreft een thema gebleven.

Had de BMCie een soort van sociale functie? In welke mate is de afzetting tegen het vormingstheater van de jaren zeventig 'politiek' geweest?

Politiek theater, sociale functie,... dat zijn van die grote woorden. We hadden in ieder geval een ander publiek. Uiteindelijk hadden we meer publiek dan de KNS! Met onze voorstellingen in de Vooruit en de Arenberg ontstond een nieuw elan voor het publiek, maar of dat nu een sociale functie had? Ik denk dat zowel *De Standaard*-lezers als *De Morgen*-lezers naar stukken van de BMCie kwamen. Ik ga niet beweren dat we plotseling meer havenarbeiders in onze zaal hadden. Die hebben we waarschijnlijk wel gehad bij *Wilde Lea*, maar ik kan me niet voorstellen dat die *All for Love* gezien hebben. Ik denk wel dat we, doordat we zoveel gereisd hebben, op één of andere manier bijgedragen hebben tot de democratisering van het toneel. Voordien probeerde het toneel een soort van ideaalmodel te tonen aan het publiek. Wij hebben geprobeerd om een waarheidsgetrouw beeld op toneel te brengen. In die zin hebben we de toneelspeelkunst minder gedistancieerd gemaakt en misschien veel mensen het gevoel gegeven dat ze begrepen werden of zo. Zoiets kan ik me voorstellen, maar of dat nu werkelijk een sociale functie is? Natuurlijk kan je een goede voorstelling maken waar iedereen drie jaar later nog over spreekt. Maar wie is iedereen? Dat zijn drie mensen, de rest is het vergeten. Dat is ook eigen aan theater, dat het zeer snel voorbijgaat. Dat is soms bitter, want dan denk je: 'Ja, God, ik had het evengoed

kunnen laten! Maar het schone is dat het op het moment zelf werkt. En als het werkt, heeft het zin. Het is zinvol voor de mensen die erbij waren en dat blijft sowieso op maatschappelijke schaal een minderheid. Maar goed, je moet beginnen met de minderheid en in die zin sprak de Nederlandse pers natuurlijk niet voor niks over 'De Vlaamse Golf' en het is niet voor niks dat we uiteindelijk allemaal in het buitenland gevraagd werden. Er is wel iets gebeurd, maar om dat nu op een gegeven moment de socialisering of de democratisering van het theater te noemen, dat vind ik moeilijk.

Julie bewerkten de teksten grondig. Vanuit welk idee vertrokken jullie voor zo'n montage?

Ik heb dat geleerd van Walter Tillemans die dat op een zeer bescheiden manier deed. Vanuit het ritme van een voorstelling en van een tekst herschreef hij heel vaak zinnen of hij schrapt ze. Dat heeft me altijd gefascineerd. Hoe meer men schrapt, hoe transparanter een tekst wordt. De tekst krijgt een andere dimensie. In mijn zoektocht naar klaarheid zowel voor de acteur als voor de toeschouwer heb ik ontdekt dat heel veel stukken, die wij tot het klassieke canon rekenen en die ook het publiek wil zien, beladen zijn van een dramaturgie die ik pré-fotografie noem. In *De Meeuw* van Tsjechov werden er tussendoor clownsnummers opgevoerd. De mensen konden wel genieten van een tragedie, maar dan moest er af en toe een mop verteld worden. Nadat het clownsnummer opgevoerd was, werd er voor de mensen nog eens samengevat wat ze voordien gezien hadden. Ondertussen is de fotografie gekomen en verdween het naturalisme uit de schilderkunst en eigenlijk ook uit het theater. Wij kunnen door het gebruik van camera's een perfecte weergave van iets naturalistisch verkrijgen en daar kan theater nooit mee concurreren. Dus zijn we op zoek gegaan naar een andere theatertaal, terwijl we met een erfenis zaten uit de 19^{de} eeuw met naturalisten als Stanislavski en Strindberg en ook op de toneelschool werden we in die traditie opgeleid. Bij Shakespeare stond de boekdrukkunst in zijn prille kinderschoenen, dus alle verhalen werden tot dan toe verder verteld. Over de jaren heen bleef het thema hetzelfde, maar het stuk veranderde aan de hand van het begripsvermogen van het publiek. We zijn ondertussen in een tijd beland waar we zo snel mogelijk moeten leren denken. Wij verwerken elke dag 1 miljoen beelden, wat waanzinnig veel is. Shakespeare werd gespeeld voor analfabeten en ook toen wijzigden ze de dramatische vorm met de bedoeling het publiek te blijven boeien. We zijn meer en meer tot de conclusie gekomen dat als Shakespeare tekst mocht pikken en herschrijven, als Molière en Seneca het mochten en als het oog van de mens ondertussen zo getraind is, dat hij zoveel informatie niet nodig heeft, dan kunnen wij eigenlijk met dezelfde vrijheid uit het verleden die stukken herbewerken. steeds vanuit gaande dat toneel niets conserveert, maar dat het zichzelf altijd opnieuw recycleert en verder ontwikkelt. Dat was onze filosofie. We hebben daar veel vijanden mee gecreëerd, maar tot mijn grote verbazing is dat in Vlaanderen geen thema meer. In Frankrijk wel: raak aub Friedrich von Schiller of Goethe niet aan. Het voordeel van Vlaanderen en ik geloof ook van 'De Vlaamse Golf', is dat wij niet beladen zijn door Shakespeare of één of andere schrijvering die het culturele erfgoed bepaald heeft. Wij hebben ons de vrijheid kunnen permitteren. Waardoor natuurlijk ook een andere vorm van theater ontstaan is. Ze importeren me dan in Duitsland met mijn Vlaamse roots en mijn Vlaamse omgang met de klassieken en daar schrikken ze van.

Wat hebben de Kunstencentra betekend voor de ontwikkeling van uw generatie?

Als we de Kunstencentra niet hadden gehad, dan zouden we het niet overleefd hebben. Tot mijn verbazing kwam het eerste geld uit Nederland. De eerste producties werden met De Brakke Grond en de Theaterunie gecoproduceerd. Vlaanderen zag dat en kon niet achterblijven: 'we moeten die groepen steunen, want het is een schande voor ons land dat die in het buitenland ondersteuning krijgen'. Toen kwamen de Kunstencentra en zonder deze zou er niets gebeurd zijn.

Zie je ook negatieve effecten van wat jullie veranderd hebben?

We hebben vooral de traditie met de grote schouwburg doorgeknipt. Niet letterlijk natuurlijk, want Ivo Van Hove en ik proberen nog altijd voor de grote zaal te produceren en we doen dat consequent. Het grote verschil met Vlaanderen is dat 'grote zaal, kleine zaal' in Duitsland geen thema is; daar zijn alleen maar grote zalen. Daar worden regisseurs automatisch, als ze het willen overleven, gedwongen om in de grote zaal te werken. Hier is natuurlijk door die 'Vlaamse Golf' zeer veel ruimte ontstaan voor werk in de marge en die marge bestaat in het buitenland nog nauwelijks. Als ze bestaat, is ze niet gesubsidieerd en dat is ook de reden waarom er in traditionele landen zoals Engeland, Frankrijk en Duitsland zo weinig beweegt; er komt te weinig vanuit de marge. Het nadeel daar is dat je als regisseur van school komt en direct wordt omgeleid naar een grote schouwburg waar je één kans krijgt. Mislukt die ene kans, dan kan je het als regisseur vergeten. Dat is absoluut een slecht systeem. Regisseren kan je niet leren, dat kan je alleen maar doen, door 'de waarde van de knoei', zoals Herman Teirlinck dat noemde. Vlaanderen heeft het grote voordeel, zowel voor dans als voor theater, dat het sinds de jaren tachtig meer en meer ruimte voor die marge ontwikkeld heeft en waardoor ook heel veel nieuwe vormen mogelijk zijn gemaakt. Wat ik nu natuurlijk zie, is dat Vlaanderen, in tegenstelling tot Duitsland, geen regisseurs meer heeft voor de grote scène. Dat is eigenlijk een pijnlijk fenomeen. Enerzijds investeert de Staat in die infrastructuur en stelt het daarvoor middelen ter beschikking, maar het veld zelf is er eigenlijk niet tuk op die verantwoordelijkheid aan te gaan en dat is iets wat ik zeer betreur. Ik denk dat het ook te maken heeft met de structuren zoals ze nu zijn en waar wij natuurlijk mee verantwoordelijk voor zijn. Eigenlijk zouden we veel meer moeten gaan nadenken over de opleiding, want daar begint het. Als scholen zelf alleen maar keldertheater prediken, dan krijg je dat ook natuurlijk. Wat ik vooral pijnlijk vind aan dat fenomeen is dat we een politiek klimaat krijgen dat zeker in de huidige situatie alsmaar rechtser wordt en daarmee natuurlijk een podium in handen krijgt dat over generaties heen met zeer veel moeite is bevochten. Wij spreken hier nu over de Bourla en over het Nationaal Toneel. Nog niet zolang geleden werd er Frans gesproken op het toneel, daar is een hele strijd voor gevoerd. De Vlaamse ontvoogding verkreeg ook zijn theaters. Die acteurs hebben gevochten voor een volwaardige toneelschool, een professionele opleiding en een Nationaal Toneel, waardoor het niet alleen een emancipatie werd van de taal maar ook van de toneelspeler. Je zou kunnen zeggen dat de halsstarrigheid die in de jaren tachtig in de grote theaters heerste en de angst om hun stoel te verliezen, vandaag precies terug zijn. Om de doorstroming naar die grote schouwburgen te realiseren, heb je natuurlijk op de scholen een andere politiek nodig. Ook een grotere bereidheid in de theaters om met die scholen samen te werken. Er heerst terug zo'n verkramptheid, die niet alleen in Vlaanderen maar ook in Berlijn de kop opsteekt. Sommigen lijken al eeuwen in de theaters te zitten. Ostermeier zit straks ook al twintig jaar in de 'Shaubühne'; dat is slecht voor de structuren. Dat fenomeen zie je aan de toneelscholen in Vlaanderen ook. Er moet daar op een andere manier worden gedacht. Hoe kunnen we ervoor zorgen dat mensen terug geïnteresseerd zijn om hun nek uit te steken op een plek waar het gevaarlijk is? Die grote schouwburgen zijn natuurlijk plekken waar zeer veel belangen aan kleven en waar zeer veel aandacht naartoe gaat, ook negatieve aandacht, juist omdat er zoveel aandacht aan kleeft. Je begeeft je daar in de bek van de haai, maar het is ook onze verantwoordelijkheid, naar het verleden en naar de toekomst toe, om die plekken niet uit handen te geven. Ik zie in Vlaanderen de grote gezelschappen alsmaar kleiner worden. Het Toneelhuis is een Kunstencentrum geworden; dat is geen gezelschap meer. Ik vind het zeer lovenswaardig dat het NTGent nog moeite doet om een gezelschap bijeen te houden. Daar hebben ze tien acteurs. In Hamburg begin ik straks met veertig acteurs. Dat zijn gezelschappen die je niet meer kan vergelijken met een groot gezelschap in Vlaanderen. Eigenlijk zijn die op sterven na dood. Omdat we beeldenstormers waren, heeft onze generatie gezegd: 'dat moet daar anders!' De politiek heeft daar handig op ingespeeld door te zeggen: 'Goed, je krijgt de sleutel, maar dan

moet je ook saneren.' We hebben gesaneerd maar nu is het tijd om terug op te bouwen. We mogen het niet uit handen geven.

Interview: Wouter Hillaert

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Saskia De Ceuninck