

“Het extreem individualisme van de jaren tachtig is een rechtstreeks gevolg van de toenmalige catastrofestemming”

Luk Van den Dries

Hoe bent u met theater in contact gekomen?

Toevallig, zoals de goede dingen in het leven. Ik woonde in Schaarbeek in de Navezstraat en twee huizen verder was er een oude wijkcinema, die daarna porno begon te draaien waar je als puber af en toe door de gangen loopt. Die zaal werd daarna omgebouwd tot de befaamde hippe discotheek Thalamus en werd tenslotte een theaterzaal, die voor een stuk werd beheerd door de Beursschouwburg, op dat moment erg actief in Brussel. Daar werden een aantal workshops gegeven door gerenommeerde makers, die ik op dat moment niet kende, want ik was zestien. Ik heb er toen wel enkele gevolgd van Tone Brulin en Franz Marijnen, waar ik mij met veel overgave ingestort heb. Op dat moment leefde de Jerzy Grotowski-filosofie nog door. We spreken over begin jaren zeventig in Vlaanderen. In die ruimte werden ook een aantal voorstellingen gepresenteerd, van onder andere Camera Obscura, het gezelschap van Franz Marijnen. Tone Brulin heeft daar ook een productie gemaakt. Zo werd het een bijhuis van de Beursschouwburg, waar vrij interessante Vlaamse, maar vooral internationale makers langskwamen. Ik heb daar voor het eerst in mijn leven mime gezien, en andere vormen van erg fysiek theater, dat toen opgang maakte. Het was voor mij een openbaring en ik was meteen verliefd en nog steeds!

En op welk moment is het dan een professionele bezigheid geworden?

Tijdens mijn studies Germaanse aan de Vrije Universiteit Brussel is dat gebeurd. Ik koos voor Germaanse, omdat ik ook een ongelooflijke passie heb voor literatuur. Die twee passies hebben elkaar goed gevoed. Op dat moment gaf Dina Hellemans les en zij was ook erg gepassioneerd door theater, één van de pioniers van de theaterwetenschap in Vlaanderen, naast Jaak Van Schoor en Carlos Tindemans. Zij was mijn belangrijkste professor Nederlands, maar gaf ook een aantal andere vakken, zoals theater. Onder andere een vak rond Hugo Claus, wat ik erg boeiend vond. Haar passie en mijn interesse hebben mekaar ontmoet. Zij had een project rond Politiek Theater ingediend voor het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek. Dat project wilde Politiek Theater in kaart brengen. Dat was toen ik net afgestudeerd was en ik kreeg dus de vraag of ik interesse had om mee te doen aan dat project rond Politiek Theater en dat heb ik mee gestuurd eigenlijk. Ik heb ook heel nauw samengewerkt met Marianne Van Kerkhoven, die toen assistente was van Dina Hellemans. Zo is mijn interesse voor theater en mijn professionalisering in het theater ontstaan. Mijn idee was dat ik eerst een proefschrift zou schrijven rond Politiek Theater, maar ik ben heel erg afgeleid tijdens dat proefschrift, omdat ik mij op het verhaal van *Et cetera* gestort heb. *Et cetera* was gestart in de periode dat ik begon aan de VUB. Uiteindelijk heb ik het Politiek Theater een beetje links laten liggen en is mijn interesse naar Heiner Müller gegaan. Het is een kleine maar beslissende stap, omdat het op een andere manier politiek theater is. Op het moment dat het project op de VUB bijna afgelopen was, ben ik opnieuw met mijn gat in de boter gevallen. Er kwam namelijk een plek op de Universitaire Instelling Antwerpen vrij, een assistentschap bij Carlos Tindemans. Ik heb die plaats gekregen, ben hem opgevolgd, en ben nu al vele jaren docent op de Universiteit Antwerpen. In een notendop, mijn eerste stappen.

Kan je van de jaren tachtig een beeld scheppen als sociaal, politiek, economische periode, vooraleer we naar het theater overschakelen?

Volop crisis. We kwamen uit een periode van extreme bloei, want de jaren zestig was een enorme sociaal-economische 'boom' in het inkomen van de gezinnen. Ik weet nog dat er ineens allerlei nieuwe toestellen in huis kwamen. Televisie uiteraard, veel later ook video. Dat is evident

speelgoed vandaag de dag, maar in die tijd was het de vertaling van een soort welvaart die voor iedereen plots beschikbaar werd. En eind jaren zeventig brokkelt het systematisch af, na de oliecrisis. Dan krijg je een heel zwarte periode waarin plots enorm veel werkloosheid opkomt. Ik denk 13% in het begin van de jaren tachtig, dat is gigantisch. Zeker als je weet dat we kwamen van een periode van bijna onbestaande werkloosheid in de jaren zestig. Dus om daar in op te groeien als jonge knaap, is een echt catastrofestemming. Een job was absoluut niet voorhanden, dus je moest ervoor knokken. Tegelijk zit je in een wereld die naar mijn gevoel echt naar de knoppen gaat. Niet alleen letterlijk rond je heen: de economie die verpulvert, massale afdankingen, maar ook een algemene crisisstemming, die alle geledingen van de samenleving treft. Dat gaat dan van de ondermijning van het begrip liefde tot werk. Het rooskleurige van wat een mens kan zijn, wordt compleet ondergraven in andere regionen van het mens-zijn. Voor mij was het echt een soort catastrofe-filosofie, die vanaf midden jaren zeventig meer en meer ingang vindt en die zijn meest directe uitdrukking vindt in de punkmuziek, die een soort van ondergangsstemming betekent, maar met een enorme power. Die combinatie is wel fascinerend voor die periode. Dat is de haat, en de destructie als een kracht om ook neen te zeggen, en je eigen weg te gaan. Dat extreem individualisme dat in de jaren tachtig opduikt is een rechtstreeks gevolg van die catastrofestemming, omdat er geen rechtstreeks cement meer is om in te geloven. Je kan alleen nog maar op je eigen instinct ingaan en dat geeft een soort overlevingsinstinct, een dierlijk instinct bijna, omdat het een zeer grote power geeft. Dat vond ik terug in mijn generatie. Dat idee van 'De instituten zijn verrot, daar gaan we niet binnen. We willen er ook niet binnen, we willen er zelfs niets mee te maken hebben! We doen het op eigen kracht en vertrouwen in het overlevingsinstinct.' Dat is een heel belangrijke motor geweest voor die generatie.

Zou u ook een beeld kunnen schetsen van het theaterlandschap toen? Wat bleef over van de jaren zeventig en wat was nieuw?

Cruciaal, in het theaterlandschap in die periode, is natuurlijk 1975 geweest. Het eerste Theaterdecreet dat een soort consolidatie was van wat er op dat moment in Vlaanderen voorhanden was aan vormen van theatraliteit. Dat splitste zich over vier onderdelen van het officiële theater: repertoiregezelschappen, spreidingsgezelschappen, kamertheater en experimenteel- of vormingstheater. Dat waren de vier categorieën, maar dat decreet heeft dus op een bepaald moment wat er was, vastgelegd en heel veel mogelijkheden gecreëerd voor wat er zich in die jaren aangediend heeft aan nieuwe theatrale gezelschappen. Op een bepaald moment, via de crisis, was die bloei van het theater niet meer mogelijk en werd er gesaneerd. Onder Karel Poma krijg je een bevrozing van de budgetten en zelfs een verlaging en is er dus plots een soort geconsolideerd landschap ontstaan waar geen ruimte meer was voor nieuw initiatief. Wat was er op dat moment? Je had nog steeds de nadagen van het Politiek Theater wat de dominante stroming van de jaren zeventig was. Zowel in maatschappelijke betekenis, als in artistieke betekenis. Die twee hebben ervoor gezorgd dat het Politiek Theater echt de hoofdmoot was van het theaterleven van de jaren zeventig in Vlaanderen. Je had ook nog de restanten van het Kamertheater, wat zich in de jaren vijftig en zestig had ontwikkeld, en wat zich sterk gelieerd had aan de nieuwe dramaturgie. Uiteraard had je de grote Stadsschouwburgen die heel sterk die canonfunctie van het Vlaams theaterlandschap innamen en bleven innemen. Daarnaast had je in de categorie vernieuwing en vorming allerlei restanten van Grotowski-achtige fysiek georiënteerde theatergroepen. Dat was het landschap. Het consolideert zich na 1975, en dan krijg je ineens de crisis die losbreekt in dat Vlaams theater waardoor er geen enkele vernieuwing meer mogelijk was. Dat betekent dat je met een totaal gebetoneerd landschap zat. De generatie die op dat moment zich wil manifesteren, zal dus op eigen kracht moeten roeien, wat ze ook doen. De eerste productie van Jan Fabre maakt hij met een persoonlijke lening. Men speelt in locatieprojecten, omdat gefaciliteerde theaters niet voorhanden zijn. Het is ook een statement. Daar situeert zich, naar mijn gevoel, een

kantelmoment tussen een geïnstitutionaliseerd landschap tot 1982 en een nieuwe generatie, die met een grote heftigheid op die gebetoneerde deuren komt bonzen. Niet onbelangrijk is ook wat zich internationaal aandient. Vlaanderen is vanaf de jaren tachtig een plek waar heel wat internationaal theater passeert. Voordien is dat ook het geval, met een aantal festivals en huizen, die hun deuren wijd openzetten voor avant-garde tendensen. Vernieuwingen in het internationale theater, vooral met nadruk op een aantal brandpunten in het internationaal theaterleven, zoals Mickery in Amsterdam, het Festival van Nancy in Frankrijk. Daar werd theater getoond dat in Vlaanderen niet gemaakt werd. Dat theater heeft zo'n relevantie dat heel wat programmatoren het ook hier kwamen presenteren. Dus er was een doorstroom van internationale namen, die hier gepresenteerd werden en waar ik als jonge kijker door geraakt was. De theatrale kracht, de kracht van de andere taal, die daar gehanteerd werd. Dat geldt zowel voor dans, als voor muziektheater als voor gesproken theater. Op een aantal vlakken zie je een aantal makers, die de dans opnieuw uitvinden. Iemand als Pina Baush of Tadeusz Kantor die ineens met een soort van Beeldentheater aan komen zetten, waar nauwelijks nog in gesproken wordt, maar waar met zo'n onwaarschijnlijke emotionele kracht van de beeldtaal wordt gewerkt. Daar werd je echt door achterover geblazen. Ook Bob Wilson en The Wooster Group werden getoond. Het Kaaitheater was daar enorm belangrijk in, dat kan ik niet genoeg benadrukken. Vanaf 1977 hadden ze een weerkerend tweejaarlijks festival, dat die dingen, die zich internationaal aandienden, bundelde in een zeer krachtadig festival, dat naar mijn gevoel voor die generatie, die hier bezig was zich te vormen, bepalend is geweest. Het werd duidelijk dat je andere middelen en vanuit een andere taal met andere uitgangspunten theater kon maken. Helemaal anders dan het theater dat tot dan in Vlaanderen eigenlijk gemaakt werd. In die zin is dat een breukmoment geweest.

Was er in die periode ook een soort debat dat openlijk woedde over het onderscheid tussen de vastgeroeste gebetoneerde gezelschappen en het vernieuwende, zoals het Repertoiredebat vandaag. Was de pers er mee bezig of was het meer iets dat gebeurde zonder dat er expliciet over werd gedebatteerd?

Ik herinner me nog heel goed het eerste debat, of de eerste debatten binnen Europalia waar ik aan meegewerkt heb, als jonge onderzoeker in 1980. Europalia had op dat moment België als land gekozen en Hugo De Greef was de organisator. Marianne Van Kerkhoven en ik, die binnen dat centrum op de VUB werkten, werden gevraagd om de debatten te organiseren bij die Europalia-selectie. Toen hebben we geprobeerd een aantal dingen op de kaart te zetten. Één debat bijvoorbeeld ging over de gecontesteerde rol van de stadsschouwburg, die sterk binnen een traditie werkten, heel besloten, enggeestig waren en bezig waren met de canon en repertoireteksten. Terwijl in het buitenland zoveel meer interessante dingen gebeurden op dat vlak. Ze bleven in een oude, conventionele traditie zitten van tutti-frutti repertoire dat nauwelijks bevraagd werd op zijn actualisering of ideologische standpunten. Tijdens dat debat bevestigden die artistieke leiders van de drie huizen mijn vooroordelen alleen maar. Dat weet ik nog heel goed. Ze vonden dat ze goed bezig waren, en waren niet van plan ook maar iets te veranderen. Ze gaven elkaar ook gelijk. Het was een bastion dat duidelijk leefde in een eigen idee rond theatraleiteit. Daarnaast hadden we ook een debat over acteren bijvoorbeeld. Niet onbelangrijk ook is de verschuiving in acteerscholen die we in de jaren tachtig zien. Heel belangrijk was uiteraard Dora van der Groen, die het Conservatorium Antwerpen overnam, en daar een generatie van bij het begin opleidde, zoals bijvoorbeeld Luk Perceval, Lucas Vandervost... Die werden ook meteen gevraagd om lesgever te worden. Maar die ook meteen stappen zetten in het theater, die richtinggevend zullen zijn voor wat acteren in de jaren tachtig eigenlijk zal betekenen. Er is toen ook een debat gevoerd over 'Pers en Kritiek'. Het lijkt echt een beetje op elkaar. De dingen komen allemaal terug! Het belangrijkste debat in de jaren tachtig, naar mijn gevoel, was de rol van de politieke overheid. Je moet weten dat we in de jaren tachtig nog steeds leefden onder een politisering van het theaterlandschap. Het was een evidentie, dat in de

Raad van Advies geen specialisten zaten, maar mensen met een politiek mandaat. Mensen die gemandateerd waren door het systeem van dominanties van de politieke partijen in het parlement. En daardoor kreeg men een enorme politisering én van het theaterlandschap én van alle vzw's én van de Raden van Bestuur. Ze conformeerden zich allemaal aan het politieke model van vertegenwoordiging. De rol van de overheid, die beslissend was in het toekennen van subsidies naar het theater toe, werd toen zeer sterk in vraag gesteld. Gedurende de jaren tachtig is er een enorm pleidooi gevoerd en systematisch strijd gevoerd tegen die politisering van het theaterlandschap. Ook tegen het Theaterdecreet ondanks de positieve gevolgen die het gehad heeft voor het theaterbudget in het algemeen. Een Theaterdecreet dat nogal consoliderend van aard was. De hele jaren tachtig is er strijd gevoerd voor een veranderende politieke en maatschappelijke realiteit, met succes! In 1992-1993 is er een nieuw decreet gekomen dat de veranderende verhoudingen, die zich in de jaren tachtig hebben ingenesteld, ook gehonoreerd heeft.

Bij dat idee van de 'Vlaamse Golf' leeft er soms het gevoel van complete vernieuwing, maar wie zijn de inspiratiebronnen van deze vernieuwing?

Ja, het is normaal dat een generatie die aan de deur komt kloppen zichzelf opnieuw uitvindt, of zichzelf ook als een totale vernieuwing wil afficheren, waar ikzelf ook driftig aan meegedaan heb. Ik heb in mijn eigen analyses die beweging als een soort van totaalvernieuwingsgolf in Vlaanderen helpen promoten. Als je met meer afstand naar die tijd kijkt, kan je er niet omheen dat daar ook antecedenten zijn. Die zijn velerlei, je kan die niet zo eenduidig traceren. Voor het performance-achtige theater bijvoorbeeld, dat door de beeldende kunstenaars, Jan Fabre en Jan Lauwers gemaakt is binnen de jaren tachtig, kan je duidelijk terugverwijzen aan bijvoorbeeld het werk van Joseph Beuys, beeldende kunstenaar, tegelijkertijd ook installatiekunstenaar en performer. Hij begint vanuit een beeldende logica theater te maken. Dat zijn overduidelijke invloeden. Marcel Duchamp heeft ook een duidelijk invloed op zowel Jan Lauwers als Jan Fabre. Er is een duidelijke link tussen de beeldende kunst, met name de performance-richting, en een theatrale vertaling van dat beeldende. Natuurlijk was dat een theatrale vertaling met eigen accenten van makers als Lauwers en Fabre. Aan de andere kant van het spectrum zou je kunnen zeggen dat de hele repertoire-vernieuwing die zich voordoet, overduidelijk geïmporteerd was. Die vernieuwing was met name een andere dramaturgisch gekleurde manier om teksten te ensceneren, vanuit een bevraging van de ideologie van een tekst. Die tendens is beïnvloed door mensen als Peter Stein en Peyman, die al decennia lang actief waren in het repertoiretheater in Duitsland. Zij waren wel in grote Duitse huizen actief. Dat heeft een grote invloed gehad op bijvoorbeeld Jan Decorte en Ivo Van Hove, die zich ook met repertoire zijn gaan bezighouden in Vlaanderen. Ook Nederland is een belangrijke invloed. In Nederland waren een aantal makers actief die aantoonde dat je absoluut actueel theater kon maken met tekst. Maatschappij Discordia en Gerardjan Rijnders lieten zien dat je met klassiek en hedendaags repertoire ongelooflijk spannend toneel over onze tijd kon maken. Dingen die in de grote Stadsschouwburgen niet gebeurden. Dus dat waren naar mijn gevoel een aantal lijnen. Maar er zijn natuurlijk nog invloeden, zoals de dans van Pina Baush. Dat is niet te onderschatten! Zij heeft een ongelooflijke invloed gehad op heel de jaren tachtig, zowel in theater als in dans. De persoonlijkheid van de performer komt voorop te staan. Een acteur is niet meer een vertolker, maar heeft een eigen verhaal en het is vanuit die intimiteit en de eigen persoonlijkheid van de acteur dat je vertrekt. Iets anders wat zij opengebrouwen heeft, is het idee van het vertellen van een verhaal. Zij maakte, wat je zou kunnen noemen een 'nummerdramaturgie', waar je vanuit fragmenten en improvisatieoefeningen tot een caleidoscopische vertelling kon komen. Dus andere manieren van verhalen vertellen, andere manieren van verhalen structureren. Dat gebeurde allemaal in het buitenland. The Wooster Group wil ik ook nog vernoemen, want die lieten zien dat je met klassiek repertoire onwaarschijnlijk eigentijds kon zijn. Die kwamen met een heel mediapark aanzetten. Een ongelooflijke vermenging van theater en nieuwe

technologie, iets wat we langzaamaan ook in de jaren tachtig zien gebeuren in het Vlaams theater.

Zijn er nog zo bepaalde mythes rond 'De Vlaamse Golf', die moeten ontkracht of gerelativeerd worden?

De belangrijkste mythe lijkt mij die van de totale vernieuwing. Het lijkt me niet onbelangrijk om ook de continuïteit te zien tussen het internationale theateraanbod en dat in Vlaanderen. Maar ook ten dele de continuïteit tussen de emancipatie van de acteur, die in de jaren zeventig verbonden is met het politiek theater en de ontwikkeling van de persoonlijkheid die voorop komt te staan in het theater van de jaren tachtig. Ik noem het met een zekere schroom 'Vlaamse Golf', want ik vind dat de individualisering van het theater en de theatertaal toen voorop stonden. Dit wil zeggen dat er niet zoiets was als een éénheid van denken, berust op een manifest. Je ziet heel individuele makers vanuit hun laboratorium, kleinschalig in het begin, actief op zoek gaan naar een eigen taligheid. Er waren heel weinig bruggen tussen die mensen. Men heeft er een noemer op gekleefd, maar die noemer past naar mijn gevoel als een tang op een varken, omdat het zo'n autonome kunstenaars waren. Er zijn in ieder geval een heleboel dingen van de jaren zeventig over, zoals de emancipatie van de acteur. Ze zetten zich ook zeer sterk af tegen een aantal dingen van de jaren zeventig, met name de simplificering van het verhaal en de simplificering van een ideologisch standpunt. Er werd gereageerd tegen het soort zwart-wit denken uit de jaren zeventig.

Is het moeilijk om iets aan te duiden, zoals tekstbehandeling, vormgeving of speelstijl, dat de jaren tachtig karakteriseert?

Ik hou er niet van om dingen op één hoop te gooien. Ik kijk liever naar de jaren tachtig vanuit die individualisering en autonomisering van de theatermakers. Maar ik wil het even over die acteerstijl hebben. Het acteren van de performances van Jan Fabre, met zijn acht uren durende performance *Het is theater zoals het te voorzien en te verwachten was*, is in niets te vergelijken met het acteren van de mensen van Discordia, bijvoorbeeld. Of wat we kennen van de acteurs van The Wooster Group, de dansers bij Anne-Teresa De Keersmaecker of het acteren bij Jan Decorte. Dat zijn allemaal verschillende uitgangspunten van wat een acteur moet zijn, wat een acteur aan taal binnenbrengt op de scène. Dat is net zo op het vlak van ruimtegebruik of scenografie. Ook daar zie je verschillende manieren van werken. Je hebt mensen die radicaal op zoek gaan naar locatieprojecten en in de haven gaan werken zoals Ivo Van Hove met zijn eerste producties. Of mensen, zoals Jan Fabre, die van het theater een soort installatie maakten, met witte doeken de bühne afschermen, of de scène à l'Italienne binnenstebuiten keren en heel sterk de theatraliteit van die scène benadrukken. Je krijgt heel individuele sporen en dat is kenmerkend voor de jaren tachtig: het plezier van het experiment, het plezier om steeds op een andere manier met de scenische middelen aan de slag te gaan. De oeuvres van die verschillende mensen nemen grote stappen. Denk maar aan het oeuvre van Jan Decorte. Als je ziet welke enorme stappen die genomen heeft, van zijn *Maria Magdalena* tot wat hij dan later gemaakt heeft met zijn *Kinderlijke Vertellingen*. Dat zijn evenzoveel heroriënteringen binnen zijn eigen werkproces.

Maria Magdalena is één van die sleutelproducties uit de jaren tachtig. Waarom was die voorstelling zo belangrijk? Kan u nog enkele voorstellingen geven die mijlpalen waren in de jaren tachtig?

Maria Magdalena herinner ik mij nog vrij levendig. Dat was een voorstelling binnen het Kaaifestival. Het zat bomvol mensen, en je kreeg iets te zien op scène, dat compleet 'ambetant' was! Je kreeg er geen vat op en het wekte irritatie op. Na tien minuten stond er al iemand op en liep naar buiten, dat hield niet op. Er was dus voortdurend een 'va et viens'. Dus hij deed iets met het verwachtingspatroon van theatraliteit, dat naar mijn gevoel ongekend was in

Vlaanderen. Je zou het een extreme vervreemding van zowel tekst, tijd, ruimte, personage, psychologie, tekstbenadering, tekstzegging en kledij kunnen noemen. Een zeer bijzondere verpulvering van alle theatrale codes, die op dat moment in het theater gehanteerd werden. Achteraf zie je de invloeden. Jan Decorte was zeer sterk beïnvloed door Oost-Duitse esthetiek in het theaterleven en hij importeert dat weer op zijn eigen wijze in het Vlaams theater. Dus dat was een productie waar alle conventies en codes overboord gegooid werden om iets in uw gezicht te smijten dat heel hedendaags was. Het ging namelijk over het failliet van de moraal van de burgerij. Naar mijn gevoel put die voorstelling ook heel erg uit de kracht van destructie en haat. De haat tegenover een bepaald waardesysteem, dat zijn belang verloren had en dat uitgemond was in een massale werkloosheid en totale crisis. Die voorstelling is door de pers zeer verdeeld onthaald. De mythologisering van *Maria Magdalena* is pas later begonnen, want de artikels op dat moment over *Maria Magdalena* lopen zeer sterk uiteen. In die zin is het toch een kantelmoment geweest in het Vlaamse theater, ook omwille van het overnemen van het repertoire. Gebruik maken van iets waar de Stadsschouwburgen een patent op hadden. Jan Decorte neemt klassiek repertoire en doet er zijn eigen ding mee. Dat heeft op termijn de positie van de Stadsschouwburgen ondergraven. Met name het feit dat jonge theatermakers, mensen van de nieuwe generatie, het repertoire gingen gebruiken om een eigentijdse actuele invulling te geven aan hun theaterbehoefte. Dat heeft uiteindelijk de poten onder de tafel van de Stadsschouwburgen weggezaagd. En het wordt dan ook door de Stadsschouwburgen overgenomen in de jaren negentig. Een aantal mensen hebben dan de Stadsschouwburgen overgenomen, zoals Guy Cassiers in Toneelhuis. Maar het is met Jan Decortes *Maria Magdalena* begonnen. Hij stelde de vraag hoe je eigentijds met dat repertoire kon omgaan? Hetzelfde zie je later met Ivo Van Hove, die dan William Shakespeare en Schiller gaat ensceneren. In de jaren zeventig was dat niet aan de orde. De jaren tachtig hebben terug het belang van repertoire ingezien, maar dan een repertoire dat ontkleed, ontmanteld, in vraag gesteld en bewerkt werd, waarin geschrapt werd. Dus toch een ander idee over de betekenis van tekst en dramaturgie. Niet onbelangrijk, om het verhaal rond repertoire af te maken, is uiteraard de rol van de opera. Ik kan zeggen dat Gerard Mortier in Brussel, op het moment dat hij directeur werd van de Nationale Opera/Muntschouwburg, iets deed wat later ook in de Vlaamse theaters zou gebeuren. Wat hij op scène zette, vertrok vanuit een bepaalde dramaturgie, een stevige herlezing van het klassiek oeuvre, een heel andere lezing, een ander benadering van een bekend repertoirestuk. De rol van de dramaturgie is cruciaal geweest in die ontwikkeling van een andere kijk op repertoire in het Vlaams theater van de jaren tachtig. Een duo dat ook belangrijk was in de verovering van het repertoire, was het duo Pol Dehert – Herman Gilis die in Arca actief waren. Wat ze deden was iets dat we al kenden van het latere werk van De Mannen van den Dam, waar Gilis uit voortkwam, maar dat doorgetrokken werd naar een radicalere destructie van alle waarden. Wat cruciaal was, en eigen aan hun werk, was de komische ontreddering. Niet alleen de destructie werd getoond, maar ook het feit dat het eigenlijk een soort vaudeville was dat een soort Chaplinesk gebeuren kon creëren. Dat was de vrolijke destructie, de vrolijke ondergang. De catastrofestemming dreef op een ongelooflijke humoristische, en een beetje vaudeville-achtige sfeer. Dat was zeer markant, tegelijk glaskoud en glashard in zijn analyse, in zijn ideologische ontreddering, maar met zoveel bravoure en komische acrobatiek gebracht, dat het ook weer lachwekkend was. Voor dans is het naar mijn gevoel *Fase* en *Rosas danst Rosas* van Anne Teresa De Keersmaeker. Ze werkte vanuit iets wat we in de muziek al kenden, namelijk het minimalisme. Zij importeerde dat in het theater en ging iets heel bijzonders doen met beweging en met de variaties op een thema. Ze werkte vanuit een soort grammatica in verschuivingen in bewegingen. In patronen van bewegingen een fascinerende structuur maken. Dat was een doorbraakproductie in een veld dat nauwelijks ontwikkeld was in Vlaanderen. Het veld van de dans heeft zich met de komst van Anna Teresa, maar later ook met Wim Vandekeybus en vele anderen, als een 'boom' ontwikkeld. Daar plukken we vandaag nog de vruchten van. Er zit achter die vernieuwing bovendien nog een

algemene visie, een soort van filosofische dimensie, namelijk de invloed van het poststructuralisme in de filosofie, wat zich heel sterk richt op een spel met taal. Taal werd niet meer gezien als communicatiemiddel, maar werd een spel van structuren en variaties. En wat mensen als Jean-François Lyotard en Michel Foucault geopend hebben aan inzicht in de macht en de werking van taal en de taalstructuren is men beginnen overnemen in de culturele sector. In Vlaanderen voornamelijk op het vlak van dans en theater. Er lopen invloedslijnen vanuit de romans van Robbe Grillet en de werken van Roland Barthes. Dus het fenomeen van het structuralisme en het werken in kleinere 'bits', kleinere fragmenten. Elk fragment is waardevol op zich, zonder een onderdeel van een globaal verhaal te zijn.

Tom Lanoye sprak altijd over 'De Vlaamse Golf' als postmodern theater. Vindt u dat ook?

Ik denk dat het absoluut klopt wat Tom Lanoye zegt. Het verhaal dat ik nu probeer te vertellen rond de invloed van het poststructuralisme en denkers als Lyotard en Foucault op het cultureel landschap in zijn globaliteit en het theater in het bijzonder, zijn een evidentie voor die doorbraak van postmodernisme. Het postmodernisme vandaag is een soort clichébegrip geworden, maar in de jaren tachtig was het een zeer verrassende en verfrissende manier om met teksten, taal, identiteit, psychologie, structuur en wereldbeeld om te gaan. Het zijn allemaal ingrediënten van een culturele tekst die door het postmodernisme een andere functie en belang hebben gekregen. Heel belangrijk is de totale relativering van elke vorm aanspraak van waarheid, die in twijfel getrokken wordt. Die twijfel heeft extreme, destructieve vormen aangenomen. Ze stelden zelfs het basisbegrip van realiteit in vraag. Denk aan Jean Baudrillard o.a. Dat zijn dingen die een enorme kracht gekregen hebben in het maken van theater en andere manieren van insceneren en vertellen. Een beetje een cliché, postmodernisme als paraplu voor die hele periode van de jaren tachtig, maar ik denk toch dat het een filosofische grond was, waar heel wat makers uit geput hebben. Misschien onbewust, want je leeft in een tijdsclimaat waar je niet meteen een naam kan opplakken, maar je wordt wel gevoed door dat soort denkbeelden. Destructie, relativering, ironie, ontmanteling van elke waarheid, dat zijn naar mijn gevoel basisingrediënten van hoe een verhaal in de jaren tachtig verteld werd, hoe een mensbeeld op de scène gezet werd, hoe gereflecteerd werd over de wereld. Dus in die zin is het echt een bron geweest voor een andere manier van denken.

Hoe zou u het jeugdtheater typeren in de jaren tachtig?

Jeugdtheater?! We maken een sprong! Ik werd toen pas vader en heb het jeugdtheater van dichtbij meegemaakt. Laat ik zeggen dat er aan jeugdtheater weinig interessants te zien was in Vlaanderen. Behalve op een aantal plekken die aan import deden. De belangrijkste import was Nederland. Nederland had een onwaarschijnlijk bloeiend theaterleven op het vlak van jeugd- en kindtheater. En veel daarvan werd door Oda Van Neygen in de Beursschouwburg getoond. Zij hield echt de vinger aan de pols van het Internationale Jeugdtheater. Ze heeft een nieuwe vorm van communicatie, theater voor jongeren en verhaalstof voor jongeren ontwikkeld. Ik denk dat die internationale modellen, vooral de Nederlandse, makers hier hebben aangezet om hun eigen weg te zoeken, een eigen manier van vertellen te ontplooien. Dus het Jeugdtheater heeft schoorvoetend en iets later dan het volwassen circuit de stap gezet naar een totale herijking van de theatrale middelen. Ik denk dan aan het werk van Guy Cassiers in Oud Huis Stekelbees dat erg gecontesteerd werd. Men vroeg zich af of het nog wel jongeren- en jeugdtheater was. Dus er zijn een aantal cruciale vragen gesteld in de jaren tachtig rond de definitie van jeugdtheater en de herijking van zijn theatrale elementen.

U sprak over de verschillen tussen het jeugdtheater in Nederland en België? Zijn die verschillen ook zichtbaar in het gehele theaterlandschap?

Er was heel wat contact en uitwisseling tussen de twee landen. Er was heel wat belangstelling voor een aantal cruciale groepen in Nederland. Ze waren kind aan huis in de Kunstencentra, die

zich toen in Vlaanderen ontwikkelden. Een voorbeeld hiervan is Discordia, die heel vaak naar het Stuk kwamen, en ook door het Kaaitheter zijn opgepikt. Ook Gerardjan Rijnders is hier vaak te gast geweest. Maar wat nieuw is in de jaren tachtig, is dat de omgekeerde weg zich ook opende. Allerlei deuren gingen open voor Vlaamse theatermakers in Nederland, tot dan toe een ongekend fenomeen. De term 'Vlaamse Golf' is bovendien in Nederland uitgevonden, vanwege die onophoudelijke nieuwe stroom van namen die gretig geprogrammeerd werden in Nederland. Dus je ziet een heel sterke mix van Vlaanderen en Nederland. Dat uit zich ook in het feit dat Nederlandse acteurs werken in Belgische groepen, zoals in de Blauwe Maandag Cie. Je moet ook weten dat Nederland op dat moment een land was met veel grotere budgetten. Veel van onze Vlaamse theatermakers klopten aan in Nederland om hun producties te kunnen creëren. Dus noodzakelijk, budgetgewijs, maar ook artistiek, was er beïnvloeding tussen het Vlaams en het Nederlands theater. Dat is vandaag anders. Ik heb het gevoel dat het vandaag meer en meer uit elkaar begint te groeien. Het Theaterfestival ontstaat eind jaren tachtig en is daarin ook een belangrijke motor, omdat het een selectie zal maken van de belangwekkendste Nederlandse én Vlaamse theaterproducties. Vanuit de filosofie dat het één groot speelgebied is, één groot taalgebied, één groot cultureel gebied. Dat was een belangrijke motor in die wederzijdse beïnvloeding van het Nederlands en Vlaams theatersysteem.

De jaren tachtig lijken ook belangrijk geweest te zijn voor de institutionele organisatie van het veld? Kan u daar een voorbeeld van geven?

Mijn analyse is eigenlijk dat de generatie van de jaren tachtig zich niet alleen heeft kunnen waarmaken door het eigen talent, de eigen originaliteit en doorzettingsvermogen, maar ook door twee andere factoren, die in de jaren tachtig cruciaal waren. De tweede factor lijken de Kunstencentra die op dat moment van essentieel belang zijn voor jonge makers. Huizen als Monty, deSingel, Kaaitheter, Stuk, en vele anderen die zich hebben doorgezet in de jaren tachtig als plekken waar kunst getoond en gemaakt werd. Dat nieuw model van wat een theaterhuis kon zijn, was absoluut cruciaal voor die generatie van nieuwkomers. Derde belangrijke hefboom is de vernieuwing van het theaterdiscours, dat met name door de oprichting van *Etcetera*, in 1982, een zeer grote hefboomfunctie heeft gekregen. Die drie samen, de nieuwe generatie, een nieuw platform en een nieuw discours hebben eigenlijk aan de kar getrokken om een aantal institutionele hervormingen door te voeren in de jaren tachtig. Daar is de creatie van het Vlaams Theater Instituut in 1987 een niet onbelangrijke realisatie van geweest. En ook de oprichting van de VDP, de Vereniging van Theater Directies, die ook heel cruciaal geweest zijn in de opmaak van hervormingen over het denken van het theater en de wetgeving over theater. Dat heeft uiteindelijk geleid tot het nieuwe Decreet van 1993, die de verdere parameters heeft uitgezet voor de verdere evolutie van het theater in de jaren negentig.

U vernoemde ook *Etcetera* als authentiek discours. Zou u het begin van *Etcetera* kunnen toelichten?

Mijn pioniersjaren! Ja, dat was een fantastische tijd, voor mezelf. Ik ben daarin als zeer jonge onderzoeker, toen actief aan de Vrije Universiteit Brussel als wetenschappelijk medewerker, in terecht gekomen. Het is een initiatief dat door Hugo De Greef en Johan Wambacq genomen is, van Kaaitheter en Beursschouwburg. Ze wilden een lacune vullen in Vlaanderen. Er bestond niet echt een kritisch tijdschrift over Podiumkunsten. Ze creëerden een nieuw blad waarin de Podiumkunsten centraal stonden, vandaar de naam *Etcetera*, het ging over theater, etc, dus ook muziektheater, danstheater, alle mogelijke vormen van hybridisering die zich toen al aandienen. Het was ongemeen spannend om zo'n blad te maken met een heel sterke redactieploeg, die echt geijverd heeft voor verandering in het theater. Ze heeft achteraf gezien met strategisch vernuft een aantal lijnen getrokken, die uiteindelijk geleid hebben tot die fundamentele veranderingen die we bij de creatie van het Theaterdecreet in 1993 hebben zien waarmaken. Dus het was een blad dat vernieuwing op de voet volgde, maar tegelijkertijd ook

verdedigde tegen een bepaalde generatie van journalisten en tegen een bepaalde generatie van politici. Dit heeft geleid tot het voortdurend in vraag stellen van de rol van repertoiretheaters die met het grote geld gingen lopen. Het voortdurend laten zien wat de intelligentie was van een jonge generatie die op een andere manier met die teksten omgingen. Dat heeft geleid tot een soort van verandering in de tijdsgeest, een verandering in het denken. Door het niet aflatende breekwerk dat *Etcetera* geleverd heeft, zijn die deuren en ramen van de Stadsschouwburg, dat bastion, eindelijk geforceerd! En dat vind ik toch een mooie realisatie!

In welke mate is het theater van vandaag schatplichtig aan het theater van de jaren tachtig? Zijn er vooral positieve invloeden geweest of zijn er ook negatieve gevolgen van die revolutie van de jaren tachtig?

Ja, ik denk inderdaad dat we vandaag nog steeds leven in een traditie die zich sterk aan de jaren tachtig lieert. Het huidige theaterlandschap is niet denkbaar zonder de invloed en het breekwerk van de generatie van de jaren tachtig. Dus onmiskenbaar is daar een zeer grote continuïteit. Wat heeft dat als negatieve gevolgen? Dat een generatie opgestaan is die zeker, o.a. door *Etcetera*, maar ook later, enorme mythologische proporties heeft aangenomen en echt gecanoniseerd is. De grote namen, zoals Jan Decorte, Jan Fabre, Jan Lauwers en Anne Teresa De Keersmaeker, zijn zo'n monumenten geworden, waardoor het voor jonge makers heel moeilijk is om zich daar tegenover te verhouden. Ze moeten optornen tegen de innovatieve kracht van die generatie. Dus dat is ook een gewicht, zou je kunnen zeggen. Het gewicht van die generatie is naar mijn gevoel nog steeds zeer groot en dat blijkt gewoon als je ziet wie er vandaag de budgetten krijgt. Die generatie heeft de positie van de grote Stadsschouwburgen van weleer ingenomen.

De generatie van de tachtigers wordt ook soms een filmgeneratie genoemd. In welke mate kon interdisciplinariteit toen eigenlijk al?

We spraken daarnet over een aantal vernieuwingen, met name over scenografie van beeld en ruimte. Ik denk dat de verovering van de ruimte in het theater belangrijk is geweest voor die generatie. Tot dan was theater eerder twee-dimensioneel, met name het politieke theater, dat sterk vanuit een directe communicatie met het publiek in een zwart-wit ethische opstelling sprak of het repertoiretheater, wat een soort van talking head theater was. Men ging plots die ruimte als een drie-dimensionele ruimte veroveren en daar zie ik heel veel invloed van installatiekunsten en de beeldende kunst. Dit is duidelijk zichtbaar in het werk van Lauwers, Fabre en later Decorte, die ook zijn performanceperiode gehad heeft. Dus het theater als beeldruimte, 'gebeurruimte' en niet enkel als tekstruimte, met beelden vanuit de beeldende kunst, film, videokunst, die op dat moment ook opkomt. Dat zijn de cruciale invloeden voor een andere theatertaal in de jaren '80. Over het multidisciplinaire kan je zeggen dat die generatie multidisciplinair was voor het woord uitgevonden was. Fabre intrigeerde meteen, niet alleen door theaterperformance elementen op de scène, maar door er meteen opera tussen te larderen. Acteurs die eerst onwaarschijnlijk fysieke en op uitputting gerichte daden zetten op scène en dan met groot gemak bepaalde aria's beginnen te zingen. Dat was ongezien. Dit is vooral duidelijk in zijn tweede grote productie *De macht der theaterlijke dwaasheden*. Het was een mix van theater én dans én opera. Dus je krijgt dansers die beginnen te spreken, wat vrij verbazend was en voor bepaalde mensen zelfs choquerend. Die mix van beweging, dans theater en muziek heeft een aantal nieuwe openingen gemaakt. Ik denk met name aan het muziektheater, dat vandaag zijn plek veroverd heeft in het Vlaams theater en een aparte categorie gekregen heeft in het Decreet.

Wat was de aantrekkingskracht van Heiner Müller voor die generatie?

Heiner Müller was de enige eigentijdse auteur die gespeeld werd door die generatie en die gespeeld werd door iedereen. Bijna iedereen in de jaren tachtig heeft Heiner Müller opgevoerd.

Müller was voor de jaren tachtig wat Shakespeare was voor de jaren zestig. Je moest je meten aan die auteur. Ivo Van Hove, Sam Bogaerts, Gerardjan Rijnders, Dehert en Gilis, Anne Teresa De Keersmaeker en Jan Decorte hebben allemaal hun Müller gemaakt. Waarom? Omdat Müller heel sterk een synthese heeft kunnen maken van de ideologie, het wereldbeeld en de psychologie van de jaren tachtig. Zijn teksten waren een bron van inzicht in de destructieve krachten van de mens, in de ontredding en de destructie van elk bindend begrip, zoals waarheid, natie, volk en identiteit. Deze begrippen werden in zijn teksten resoluut ontmanteld. Tegelijk gaf hij een opdracht aan het theater: 'Probeer dit soort onmogelijke fragmenten te ensceneren, probeer eens, ik daag u uit, ik daag het theater uit om iets te maken waaraan soms geen touw vast te knopen is, waar geen personages meer zijn, waar teksten zonder leestekens worden geproduceerd. Waar een hoop materiaal wordt gegenereerd, waar je als maker je eigen beelden moet tegenover zetten.' Hij creëerde wat hijzelf een soort ijsbergen noemde. Zijn teksten waren topjes van ijsbergen en het was aan de makers om diep daaronder te duiken, en dat deden ze met veel plezier.

Hoe kijkt u terug op de jaren tachtig? Met heimwee en weemoed of toch een beetje blij dat het voorbij is?

De jaren tachtig waren voor mij mijn leerjaren. En leerjaren daar kijk ik toch met enige weemoed naar terug. De tijd dat ik met een tentje naar het Festival van Nancy trok en er alles zag, van 's morgens tot 's nachts. Dat heeft mij gevormd. Dat zijn jaren waarin ik mijn eigen plek in het theater heb ontdekt, waarin ik mijn eigen smaak heb gevormd. Dat waren mijn absolute leerjaren, en dus zeker nostalgisch beladen. Maar ik ben ook blij dat die donkere jaren voorbij zijn, hoewel we er opnieuw midden in zitten. Het was toch ook een hele destructieve tijd.

Interview: Gino Coomans

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Eline Van de Voorde