

"Het theater mag zichzelf niet degraderen tot een kunstje in de marge."

Paul Peyskens

Hoe ben jij in de podiumkunsten terecht gekomen?

Via het conservatorium van Brussel en op een bepaald moment was er de vraag van Theo Van Rompay om een workshop te leiden met studenten. In het stuc kon je sport doen, misschien zelfs macramé en daar was ook een theatercursus, bewegingsleer was er ook, ... Theo vroeg of ik daar zin in had en voor mij was dat eigenlijk op het juiste moment. Ik was zelf pas afgestudeerd en ik kon een aantal dingen uitproberen, omdat er geen reglement bestond en geen inspectie. Plus ook: het waren allemaal onbeschreven bladen, wat ook interessant was. Daar kwam een bende rare mensen bijeen die die cursus wilden volgen en ik herinner mij dat het een zeer groot aantal was, zodanig dat ik zelfs assistenten heb benoemd. We werden daar niet voor betaald. We hebben die grote groep in drie of vier groepen verdeeld en ik had daar dan supervisie over. Het was heel plezant en we hebben Sophocles' *Antigone* gekozen. We zijn daarmee beginnen werken en we hebben ons vooral goed geamuseerd. Tijdens het toonmoment zat Pol Arias in de zaal, die ik alleen van reputatie kende van de radio. En dan was er een recensie op de radio waarin hij zei dat het een van de beste dingen was van het jaar. Dus dat was plezant. Theo was toen een tamelijk sterke leider van heel dat cultuurpakket binnen 't Stuc. Ik denk dat hij het niet onder de markt had, want dat was een overlegstructuur. Ik vermoed dat daar heel veel vergaderd werd. Toen is Theo met de vraag gekomen: 'Heb je geen zin om een Stuc-productie op poten te zetten, laten we het wat professioneler aanpakken'. Ik vond dat echt plezant: je krijgt een auto, maar je hebt geen rijbewijs, dat gevoel had je. De middelen waren vrij groot, behalve de wedde. Daar dacht je toen zelfs niet aan, want het is 'na de uren'. Plots moet Theo binnen dat Stuc toch een zekere impact gehad hebben, waardoor heel veel kon. Je hebt daar een enorme technische afdeling van mensen die zich bezighouden met elektriciteit, het onderhoud van aula's, en bouwwerken. En je kreeg dat allemaal ter beschikking. Dan heb ik een bundeltje met gedichten van Jan Arends gelezen, eigenlijk te zot om te doen, maar heel intrigerend. Ik heb heel intuïtief gezegd: 'ik wil daar iets mee doen'. We zijn vertrokken met vier acteurs. Eén van de acteurs was Dirk Tanghe, die terecht is afgehaakt na een paar maanden. Ik ging uit van het idee dat ik niets ging doen van wat ik al gezien had. Dat was heel radicaal, dat moet echt een verschrikking geweest zijn voor de mensen. De intonaties werden allemaal weggelaten, geen poëzie, geen franjes, geen decorum. En dan was er ook een meisje dat Sint-Lucas achter zich had gelaten, Désirée Verstraete, die dat decor ging ontwerpen. Ik blies zomaar wat woorden in de wind, vooral wat het niet mocht zijn. Wat het moest zijn, wist ik zelf helemaal niet. Zij kwam met een onwaarschijnlijke constructie af, esthetisch onwaarschijnlijk. Ik vond het vreemd en tegelijkertijd ook weer plezant. Wat doe je in die ruimte, los van mekaar denken en dan op een bepaald moment dat toch coördineren. Dan zijn we ook gaan filmen, om heel die figuur binnenste buiten te keren. Uiteindelijk is dat dan voor een publiek gekomen, en plots, tot mijn grote verbazing, staat 's anderendaags in *De Standaard* 'Gaat dat zien, gaat dat zien' en 'de nieuwe esthetiek is geboren'. Ik was daar oprecht allemaal niet mee bezig. Plots werd dat au sérieux genomen. Dan is er nog één frappante bezoeker, Jan Decorte, die ik van ver had bezig gezien op het conservatorium in Brussel, waar ik intussen ook les gaf en die op een bepaald moment naar mij toekwam en zei: 'je moet wel eens kiezen, ga je toneel maken of ga je voordrachtskunst blijven doen?' Ik was echt van mijn melk. Als je vraagt welke figuur de bliksem heeft doen inslaan, dan was het Jan, maar ook al vroeger. Op het conservatorium had ik al gezien hoe Jan Decorte met Willy Thomas, Mieke Verdun, Bea Rouffart, Peter Rouffaer en Viviane De Muynck *Cymbeline* had aangepakt. Dat had ik nog nooit gezien, zo concreet, zo juist. Ik kon het niet duiden, maar ik dacht wel dat ik er mee moest stoppen, omdat wat wij maakten belachelijk was. Dat is net zoals je als impressionist altijd in de velden zit en dan Picasso ziet en denkt: waarmee ben ik bezig? Daardoor weet je dat je je zelf niet te serieus mag nemen. En dan heb je nog Jan Decorte die zegt dat je op een of andere

manier veel dichter bij jezelf moet blijven, bij je juiste impulsen. Dan zie je *Maria Magdalena* en dan zie je *De Hamletmachine* en *Torquato Tasso*. Ondertussen word je ook nieuwsgierig, niet naar toneel, maar naar Jan Decorte, dat is al meer dan genoeg. Ik heb altijd een soort degout gehad van theater. Ik zie het nog altijd niet graag, maar ik maak het ongelooflijk graag. Dat is net zoals iemand die graag schildert, maar niet graag tijd verliest in vernissages. Dat is geen grootspraak en je corrigeert het zelf wel. Bijvoorbeeld in die periode van Jan Decorte raakte ik geïntrigeerd door Pablo Picasso, maar vooral ook in de architectuur van Mies Van De Roo en Le Corbusier. Heel die wereld van uitzuiveren, de weerstand tegen overbodig decorum. Door al die onbewuste, verschillende invloeden, kreeg je het google gevoel avant la lettre. Ook omdat je je huid aan het afwerpen bent van twintiger, van een beschermde cocon. Plots is daar een stuk aandacht, maar toch ook een signaal van 'zo onnozel zijt ge niet', terwijl je jezelf toch echt een smurf voelt naast de andere mannen die je in levende lijve bijna kunt aanraken. Dan zei Theo dat hij een tweede productie wou. Toen zei ik hem dat ik niets meer moest weten van die nieuwe esthetiek, al dat intellectualisme. Ik denk dat ik een lijn aan het raken was die ik ook echt wilde raken en die van mij was. Daarna is *Oedipus* gekomen. Dan moest je de overgrootvader van het theater lezen, niet wetende wat je gaat tegenkomen, want ik kende dat ook allemaal niet. Ik heb Grieks-Latijnse gedaan, maar dat is eerder ooit eens leerstof geweest waar je dan tien zinnen vanbuiten leert en dan was je erdoor. Terwijl je op dat moment de dingen die je vroeger hebt laten liggen in een soort feedback terug oppikt. Dat was ook in 't Stuc, in een oud, reusachtig, leegstaand labo. Het eerste wat ik gedaan heb, is die decoratrice buitengesmeten, omdat ze terug met *Oedipus*-toestanden afkwam en dat deed er voor mij absoluut niet toe. Ik heb drie, vier acteurs genomen, geen echte acteurs, behalve Karen De Visser, die ik ongelooflijk mooi tegen een verwarming had zien staan in het conservatorium in Brussel, omdat Jan Decorte haar daar heel schoon had gezet in een mannenkostuum. Dat is een beeld dat ik onvergetelijk vond. Dan heb ik haar als actrice-in-wording willen confronteren met drie gasten die ik in mijn workshop heb leren kennen. Toen heb ik heel dat labo laten wit spuiten, behalve het glas, maar voor de rest echt alles. Een onderzoeksruimte uitpuren. Nu zou ik iemand die dat bedenkt willen slaan, omdat al dat mooi hout werd wit gespoten. Een reusachtig podium, dat nog altijd verborgen bleef en op de tafels heb ik de confrontatie laten aangaan met die tekst, waarvan ik heel de partituur 'koor' aan een acteur gaf, omdat het koor voor mij een mechanisme was om in te grijpen op wat er gebeurde. Ik wou dat concretiseren. Als die bepaalde acteur bijvoorbeeld uit zijn dak ging, dan had hij één tekstlijntje meer dat ik erbij geschreven had en dat mocht hij ad libitum gebruiken, als joker. Dat was het woordje 'stop'. Maar hij mocht daar geen uitleg bij geven. Dus in volle actie, met publiek erbij, als lokaste, Kreon en Oedipus met elkaar in conflict gingen, dan moest de persoon waarvan ik alle koorpartijen had geschrappt, maar één woordje zeggen: 'stop'. Hij moest het als een scheidsrechter bekijken. Dan moesten de acteurs stoppen en nadenken over wat er fout ging. Als iemand dacht dat het fout ging, dan moest dat hernomen worden. Zo zijn we door heel die Oedipus van Sophokles gegaan. Van Sophokles ga je verder naar andere auteurs net zoals je bij een eerste Aha-Erlebnis bij het werk van Mies Van de Roo naar Le Corbusier gaat. Zo kwam ik bij Anton Tsjechov en zo wou ik nog meer uitzuiveren waar ik mee bezig was. Die speelplaats in 't Stuc bleef duren. Vijf jaar lang. Op een bepaald moment, ben je iemand die een parcours aan het bewandelen is – wat je ook niet straffeloos doet, omdat op een bepaald moment recensenten en dramaturgen uiteraard een andere kijk hebben, een overzicht over wat er op dat moment in de jaren tachtig aan het gebeuren is en waardoor je op een bepaald moment de term 'epigoon' krijgt opgekleefd. Een epigoon van Jan Decorte. Die ik ondertussen persoonlijker kende. Het leuke was dat de grootmeester ook kwam kijken. Toen ik die eerste Tsjechov deed, heb ik zestien dagen voor de première alles geschrappt. Want ik wou weer door heel die *Ivanov* gaan en ik wou naar dat eerste stuk waar hij zelf nog aan het zoeken was. Jan is komen kijken, nadat ik alles had geschrappt en vier pagina's had overgehouden. Hij had echt de tranen in zijn ogen. Hij zei: 'ik vind het ongelooflijk schoon. Maar er ontbreekt één ding'. Ik vroeg wat er ontbrak en hij zei: 'Ik. Ik moet meespelen. Vertrouw je mij of vertrouw je mij

niet?' Ik antwoordde dat ik hem helemaal vertrouwde, maar dat ik geen geld had en hem niet kon betalen. 'Als ik elke dag een sigaar krijg', zei hij, 'en als je mij toelaat om zelf mijn kostuum samen te stellen, dan speel ik mee'. 's Anderendaags was het première en ik was razend benieuwd. Ik was heel tevreden, ik voelde intuïtief dat ik alles juist had uitgezuiverd. Het begon eigenlijk met een cassette die op de grond lag, waar Tsjechov brieven schrijft aan Olga Knipper om te vertellen over zijn relatie met de acteurs, over de ontmoeting, de productie, het repetitieproces van een bepaald stuk, ... En Jan zei: 'doe die cassette maar weg, ik ga die brieven lezen'. Dus de avond begon, het publiek was er en ik zat bij het publiek. Jan Decorte kwam op in hét perfecte kostuum met een sigaar, met in handschrift die brieven en toen snapte ik het zelf: Tsjechov ontbreekt hier. In een keer pakt hij dat helemaal af en staat hij daar die briefjes te lezen. Hij gaat buiten, waardoor die acteurs beginnen. Heel dat stuk door – maar zonder te storen – met een timing, met een respect voor al die andere acteurs die allemaal amateurs waren. Jan Decorte was God op dat moment. Hij kwam binnen en ging tegen een muur staan. Hij had *neuzekes* in zijn hand en hij at een *neuzeke*, trok aan zijn sigaar, keek naar een meisje en ging terug buiten. Ongelooflijk mooi gedaan. Dat was perfect! Vanaf dan is er eigenlijk een heel diepe vriendschap ontstaan, zonder elkaars deur plat te lopen. Soms belde hij (ik had een auto en hij niet) van Brussel – ik woonde in Leuven – en zei hij: 'ik heb zin om te gaan wandelen'. Als Jan iets zei dan was dat een terreurzaaiër, maar altijd toegedekt met de mantel. Hij wou rondrijden en dan was hij gelukkig. Dat typeert hem allemaal zo schoon. Op een keer zei hij: 'ik zou eens naar Wallonië willen gaan'. Dus ik pik hem op, we rijden naar Wallonië. We stoppen aan een lange dreef, we stappen uit de auto en we wandelen tien meter. En Jan zegt: 'Ja, zo gaat het altijd maar door hé', als signaal dat de wandeling gedaan was. Je had een dreef en je zag hoe de wandeling ging zijn, dus waarom zou je het dan nog doen. Zo was dat altijd. Ongelooflijke verrassingen. Kleine dingen. Maar wél het gevoel dat hij op zijn onovertroffen manier zich heel goed bewust was dat hij gewoon veel straffer was, maar wel een soort leermeester die van op de zijlijn toekijkt, aanmoedigt, soms helemaal niet meegaat en soms brutaal meegaat. Concreet zegt hij dan: 'waarom zet je dat zeteltje nu daar, waarom doe je dat onnozel kostuum nu aan, waarom doe je dat niet weg'. De meester in het schrappen wat niet past.

Jullie waren toen achtentwintig jaar. Op dit moment kan dat toch niet zo?

Nee. Nochtans zijn er veel meer middelen nu. Maar ik denk dat men op dit moment dat statuut direct wilt hebben en direct een subsidie wil hebben. Toen zei men: 'er is een kot dat leegstaat, gebruik het maar'. Maar nergens zei men: 'maar, wie gaat dat betalen'. Zoiets was niet aan de orde, bij mij toch niet in ieder geval. Terwijl het wel belangrijk is dat je een gewenst kind bent, in die schoot van een organisatie. Theo heeft voor mij en vele anderen ontzettend veel gedaan, hij heeft bijvoorbeeld Maatschappij Discordia naar Leuven gehaald en vele anderen. Die mensen apprecieerden elkaar ook. Maar ik had nooit de ambitie om mij te profileren als regisseur. Het plezante is nog altijd dat je dat overkomt, dat het mag en dat het omkaderd wordt. En dan, in een veel latere fase, dat je er ook nog voor betaald wordt. Niet teveel natuurlijk.

Wat voor een periode waren de jaren tachtig voor u?

Voor mij in eerste instantie stopt het met mijn twintigerjarigen. Uitpuberen. Ik denk dat je op dat moment niet in staat bent om een synthese te maken van de tijd waarin je leeft. Je bent jezelf aan het verzamelen. Ook dingen terug oppikken die ik had laten liggen. Aan de andere kant voelde ik wel dat wat je oppikt of ziet al in je had. Wat belangrijk is om straks over kindertheater te praten: hoe sukkel je daar op een bepaald moment in. Ik denk dat een kind voor de pubertijd, zonder woorden perfect weet hoe dat het in mekaar zit. Maar zonder woorden, dat is heel moeilijk om voor te stellen, zonder het te intellectualiseren. De jaren tachtig is een tijd van craquelé. Het is puzzlestukken in elkaar steken, maar als je het niet begrijpt, moet je ook niet de slimme uithangen. Dus heel dicht bij jezelf blijven en heel dicht bij mensen blijven die ook heel

concreet zijn. Het dramaturgische discours heb ik nooit gevolgd. Terwijl je in de tijd Klaas Tindemans had, Pieter 't Jonck en Paul Verrept. Ik noemde dat de drie brillekes, die kwamen altijd kijken en die hadden ook altijd commentaar. Ze stelden slimme vragen en ze schreven heel schone dingen, maar ik dacht echt: 'ah komaan mannen'. Dat discours voerde ik met mezelf niet, dus ik kan ook niet voor mezelf een synthese maken van wat die tijd was. Ik was veel te veel met mezelf bezig, maar zoals in een nare droom waarin je toch dat vijgenblad voor jou probeert te houden. Het is allemaal boeiend en angstaanjagend, maar je beseft dat je al veel hebt mislopen en je denkt na hoe je dat kan inhalen. Vandaar uit ook heel onbevungen een tekst durven pakken of naar mensen kijken. Vandaar kreeg ik ook een ergernis in acteurs, ik had er ook schrik van.

Is het daarom dat je ook vooral met amateurs hebt gewerkt?

Ja, maar ik vergelijk het altijd met dat gevoel van proberen zo zuiver mogelijk te schilderen op je eigen ritme. Maar als die borstel om te schilderen de neiging heeft om zijn verhaal te vertellen, dan heb ik zoiets van 'aarh'. Ik heb een borstel nodig die ik heel mooi vind, die ik interessant vind door die twintig haren die erop staan door de lengte of het ding an sich. Het moet geen gewillig instrument zijn, maar het moet wel vertrouwen geven. Het is heel belangrijk dat een acteur vertrouwen heeft in de regisseur. Als een acteur weerspanning is door zijn ego, hoeft het voor mij niet meer. Ik pretendeer niets, maar ik vraag wel om te vertrouwen op mijn oog dat ziet dat je aan het faken bent, dat je niet bezig bent met wat ik aan het onderzoeken ben. De paradox is dat je wel op zoek gaat naar heel sterke ego's. Mensen die heel sterk zijn, maar die wel een soort vertrouwen afgeven. Alles bestaat bij de gratie van de context, bijvoorbeeld de eerste oefening die ik bij een auditie doe, is een blad geven en in het midden van dat grote blad staat: 'maak dat je weggomt' met twintig uitroepetekens. Dan zeg ik: 'we gaan spelen'. Ze hebben dat blad, maar wat ze niet zien, is de ruimte waarin ze staan. Ze gaan allemaal in het midden staan. Dan zeg ik, stel je eens voor: ik doe een deur open en ik kom in een ruimte die ik niet ken, dan ik ga toch niet in het midden staan. Het kan een beslissing zijn dat ik daar terechtkom, maar er is al zoveel aan de hand. Dat begint al met het opendoen van de klink. En speel het niet, elke keer opnieuw moet je denken: daar staat de deur, ik kom binnen... Het enige leugentje in theater is dat je een aantal zinnen op zak hebt. Maar goed, je hebt die prachtige scène en plots komt iemand binnen, gewoon alsof hij anders een deur binnenkomt, niet denkend aan het publiek. Het moet vanuit het eigen perspectief komen. Dan kom je in die ruimte en dan sta je daar. Na een tijd voel je dat mensen heel dicht bij de deur blijven en dat ze die deur niet helemaal sluiten, want waarom zou je dat doen. Maar de opdracht is wel: Ivanov komt binnen in de kamer en dan de tekst 'maak dat je weggomt'. Totdat je na een uur werken een slimme acteur hebt, die zegt: 'maar er is niemand'. Fantastisch! Het is een tekst voor twee personen. Alles begint opnieuw, de ene persoon zit al in de ruimte, de andere persoon komt binnen. Dan is de vraag: 'wie zegt wat tegen wie?'. Alles kan. Ze zien twintig uitroepetekens en dan heb je tachtig van de honderd mensen die roepen: 'Maak dat je weggomt!' Dat is toch geen reden om te roepen, we zijn hier ten eerste helemaal alleen, het publiek hoort je niet. Dat is een leesteken en geen spraakteken. En dan heb je bijvoorbeeld iemand die binnenkomt, bezig is met 'ben ik hier nu welkom of niet, ga ik die deur sluiten of niet, laat ik die op een kier van vijf centimeter dan is alles nog mogelijk ook voor de andere?'. Dan heb je soms een hele mooie situatie, dat er aan een raam iemand zich na een tijd omdraait, die persoon aan die deur ziet staan, zich terug omdraait, door dezelfde venster kijkt en heel stil zegt: 'Maak dat je weggomt'. Goed, maar dan zeg ik altijd dat ze dat de volgende keer niet opnieuw mogen doen. Elke avond is het weer iemand anders. Dat is voor mij het spelletje met theater waar ik zoveel weerstand heb bij beroepsacteurs en niet bij mensen die nog niet gevormd zijn. Dat is dat je elke avond weer opnieuw uitgaat van het principe: in het theater is er maar één zin een leugen, en dat is die ene die de eerste zin moet zeggen, want die komt eigenlijk uit het niets. Die komt vanuit het boekje, vanuit een verkenning. Al de rest heeft te maken met hoe de andere daarop reageert. Altijd

luisteren en altijd kijken. In de werkelijkheid is dat ook zo. Dan gebruik ik het voorbeeld van een student die ruzie gehad heeft met een leraar en zegt dat ze morgen naar zijn bureau gaan en hun gedacht eens gaan zeggen. De echte dag is daar, de student gaat naar die leraar, hij trekt die deur open en hij ziet die mens snikkend op zijn bureau liggen. Daar sta je met al die vanbuiten geleerde tekst. De tekst moet je gaan hanteren vanuit de situatie die je nu ziet. In het begin ben je heel dat mechanisme aan het uitleggen, kies je ook heel gelaagde, heel complexe teksten en complexe schrijvers om dat mogelijk te maken. Daardoor hou je ook veel ruimte over om er anders over na te denken. Alleen kan je op een bepaald moment vaststellen dat iemand anders zegt dat het genoeg is geweest. Als de koestering en het draagvlak wegvalt -en dat heeft met vertrouwen te maken vanuit een productiekern om dat onderzoek te doen - heb je een depressie, omdat je dan moet zeggen: 'ben ik nu uitgezongen? Ik begin pas.'

Is dat wat er gebeurd is wanneer jij vertrokken bent bij 't Stuc?

Nee, 't Stuc had een hele democratische structuur. Er kwamen andere mensen aan het roer en ze waren daar niet zo zot van. Ze gaan niet tegenwerken, maar ook niet meewerken. Je voelt dat heel snel. Dan besef je dat je er weg moet, maar dat is hetzelfde als uit mekaar gaan. Er is zoveel dat goed is om bijeen te houden, maar aan de andere kant moet je zeggen 'hier laat ik u los' of 'hier word ik losgelaten'. Op dat moment kwam Oda Van Neygen op de proppen die vroeg of ik niet eens iets voor kinderen zou willen maken. Ik wou dat niet, tot het iets mocht zijn voor een publiek van acht tot achtentachtig jaar, maar zeker geen kinderstuk. Dat is onvoorwaardelijkheid opeisen. Ik wou doen wat ik wou doen en niemand mocht daar tussenkomen. Ik wou met acteurs werken waarmee ik wou werken, met acteurs die ik niet ken. Via dat kom je dan terecht in P.A.R.T.S, waar ik heb lesgegeven, in het conservatorium in Antwerpen, in het conservatorium in Brussel. Het werd een combinatie lesgeven/regisseren. Daarna ben ik op een heel onnozele manier bij de televisie binnengeraakt. De jaren tachtig zijn een grote rollercoaster op alle vlakken.

Wat was het beeld dat jij had van het kindertheater toen je bij Oda terechtkwam? Wat stelde dat toen voor?

Ik kende daar niets van, maar ik kon mij daar wel iets bij voorstellen. Belangrijk voor mij was van in het begin een kind au-sérieux nemen. Mijn eerste esthetische ervaring was in 1957-'58 denk ik, toen ik vier jaar was. Ik had een tante nonneke die naar Afrika vertrok en we mochten haar gaan uitzwaaien. De architectuur van die lucht, gekoppeld aan iemand die in zo'n vogel mocht stappen en ver weggaan... Het meest frappante was de architectuur, terwijl je niet weet dat dat architectuur is, het was een totaal andere wereld. En dan Expo '58. Je moet dat in dat klimaat zien, allemaal nieuwe dingen. Vooral die looks van de fifties, dat was echt wel iets. Ik herinner mij ook *Ave Maria* van Franz Schubert. De eerste keer iets proeven en voelen is ongelooflijk belangrijk. Daar niet met je grote mensenpoten aankomen, ook geen ouders hebben die vragen waaraan je aan het denken ben. Laat dat allemaal van u zijn. Dat was mijn uitgangspunt. Als ik iets doe voor kinderen, wil ik eens iets heel complex proberen. Maar ook een aantal mechanismen bespelen die een kind plezant vindt. Zoeken naar wat mooi is en authentiek. Iets opbrengen dat plots een sprookje wordt en goed omgeven is, want dat is ook belangrijk. Ik heb vanaf mijn derde productie, *Verwanten* in 1983, het geluk gehad om te mogen samenwerken met Johan Daenen. Nu nog altijd de vaste decorontwerper van Jan Decorte. Na Johan Daenen, met Michel Van Beirendonck en Herman Sorgeloos, de vaste decorontwerpers van Jan. Ze voelden die wereld en die manier van denken. In dat stuk van *Kid*, het eerste kinderstuk dat ik ooit maakte, herinner ik mij een scène waarin het verhaal van Assepoester aan bod komt, maar in een flard van tien seconden. Michel had er niet beter op gevonden dan een mooi spiegeltje op een zeer beweeglijke rolschaats te bevestigen. Daarop plaatste hij een mooi schoentje. In kindertheater heb je vooral te maken met timing en ritme. Je moet een ommezwaai kunnen doen zoals een goochelaar die je even afleidt om dan met het konijn voor de dag te komen. Dat

kan je ook alleen maar doen in team. Bij Jan is dat ook zo. Jan zonder een bepaalde ruimte, zonder bepaalde mensen waarmee hij werkt, zal zwijgen en stil in een hoek gaan zitten. Dat is heel belangrijk, het is teamwork. Iemand gaat dan wel met de naam lopen binnen dat team, maar bij televisie is dat juist hetzelfde.

Je maakt de link met architectuur. Het is ook de periode dat de nieuwe makers bewust kiezen om niet in een klassieke zaal te spelen. Waar kwam dat idee vandaan?

Ik heb Peter Brooks *De lege ruimte* niet gelezen, ik heb dat pas jaren later gelezen en dan wist je ook wel dat het daar vandaan kwam. Dat heeft te maken met de connotatie van wat te voorzien en te verwachten is en dat proberen weg te werken. Veel theater is in een eigen cliché terecht gekomen. Plots moest al het theater in loften gemaakt worden, zoals nu ook iedereen in een loft wil kruipen. Daar is gewoon niet in te leven, wat is dat voor waanzin. Je kan hier en daar een ruimte vinden die zo authentiek is, zo juist is in haar verhoudingen, maar men heeft daar dan de bakstenen, opliggende kabels en de ruwe vloer van onthouden. Maar men heeft helemaal niet naar architectuur gekeken. Nu maken ze van een nieuw gebouw een loft bij manier van spreken, omdat het erop zou lijken, dat is waanzin. Jan Fabre had een schitterende titel: *Theater zoals te voorzien en te verwachten was*. Ik denk dat het aanvankelijk te maken had met het ontvluchten van alles wat verband houdt met het bourgeois-theater, het idee van een 'avondje theater'. Ik denk dat men dat radicaal weg wou. Ik heb loften en fabriekspanden altijd afschuwelijk gevonden, maar ik ken authentieke ruimtes waar Willy Cornette prachtige opnames gemaakt heeft, zoals bij Verwanten. Dat was door Johan Daenen gedaan, en hier en daar was er een touch waardoor je terug gedwongen wordt om naar die ruimte te kijken. Die zaal heette Salle d'Essai à Haute Tension. Een prachtige naam. We deden daar proefnemingen onder hoogspanning bij manier van spreken. Die naam stond nog op die deur, maar de verhoudingen, de ramen, de architectuur waren allemaal zo schoon. Dat had niks met de abstracte idee van 'een oud pand' te maken. Het is dat pand en geen ander. Dat maakte het voor mij telkens moeilijk om met zo'n voorstelling op reis te gaan. Soms deden we dat, maar dan was het echt zoeken om niet hetzelfde terug te vinden, maar liefst iets totaal anders dat even authentiek en juist was. Acteurs zouden in een kleine voorstelling in mijn woonkamer theater kunnen spelen. Dat soort van acteur zou perfect hier in je appartement kunnen spelen alsof ze hier al jaren hebben gewoond. Dat heeft te maken met kijken, zien wat juist en schoon is, met verhoudingen. Als je niet-acteurs observeert die een station binnenkomen waar ze nog nooit zijn geweest, gaat iedereen altijd juist zitten en staan. Zo schoon en zo traag. Ook mensen die een vernissage binnenkomen, of waar een receptie plaatsvindt. Mensen kijken altijd waar ze zich gaan positioneren, waar ze gaan staan. Ze zijn zich absoluut niet bewust dat er naar hen gekeken wordt. Ik vind dat ongelooflijk om naar te kijken. Niemand gaat verkeerd in een ruimte staan. De enige die erin slaagt om verkeerd in een ruimte te staan, is de acteur. Jan heeft dat ooit op een mooie manier gezegd: 'Een beroepsacteur is iemand die erin slaagt om een echte banaan op te eten alsof ze van isomo is. Terwijl ze getraind zijn om een isomo banaan op te eten alsof het een echte banaan is. De flauwekul, door het om te draaien, blijft juist hetzelfde. Het is geen kunst. In het begin doe je experimenten hiermee. Jan zal bijvoorbeeld, als er in de tekst 'haha' staat, ook 'Ha. Ha.' zeggen in de jaren tachtig. En dan heb je een hele resem die dat ook gaat doen. Het signaal van dat te doen, maakt dat je de acteur of student erop attendeert wat we daarmee gaan doen. Er staat niet 'Hahahaha', er staat 'ha ha. Waarom zet hij alleen 'haha' of waarom zet hij 'Aha'. Dat is Jan zijn gimmick geworden: 'A ha'. Dat is zoals in het wondermooie *Kleur is alles* waar Sigrid op een bepaald ogenblik vanuit de coulissen binnen komt gedwarreld en Jan vraagt: 'Wat doet jij?' en Sigrid zegt: 'Ik spring binnen'. Dat is zo wonderlijk, maar dat heeft allemaal te maken met een andere lamp zetten op een tekstfragment. Terwijl dat waarschijnlijk in zijn verbeelding was: 'Wat komt jij hier doen' 'Niks, ik spring binnen'. Op theater wordt het zeer concreet. Bij Jan en Sigrid is het ook van die orde dat ze drie dagen later iets

anders zullen doen.

Is het spelen in het hier en nu, het kijken op een heel andere manier, een grote vernieuwing van die periode?

Nee, ik denk op een heel andere manier tekst zuiver lezen. De confrontatie zoals bij Magritte 'Ceci n'est pas une pipe'. Dit is geen verhaaltje, geen psychologie, tenzij jij dat ervan maakt. Dit is tekst, dit zijn woorden. Dit zijn tangetjes waarmee een auteur een bepaalde werkelijkheid heeft gevat. Zou je dan eerst niet de inspanning doen om proper te lezen in plaats van daar schaamteloos mee te gaan lopen? Bijvoorbeeld als je hier staat, zie je hoe de vloer ligt. De vloer ligt zo, dat is gewoon zo. Ik kan mij voorstellen dat er iemand op een bepaald moment pasjes aan het zetten is, totdat hij zichzelf weer betrapt dat het publiek ziet dat ik gezien heb dat de vloer zo ligt. Laat dat gerust. Maar een woord, hoe hard het ook moge zijn, 'ik schiet u dood' of 'ik hou van u', is heel plezant om mee te werken. Maar altijd binnen de context en die wordt u altijd gegeven door de anderen in een bepaalde ruimte. Thuis repeteren, een rol inoefenen is wel belangrijk. Dat is iets wat ik van Jan geleerd heb: als je een William Shakespeare gaat memoriseren, dan ga je die memoriseren in het metrum zoals hij geschreven is. Door dat te doen, ga je je bewust worden van de elementen waaruit dat verhaal is opgebouwd. Het verhaal zelf zal de toeschouwer wel decoderen, als jij heel zuiver, op de planken staat. Als je met teksttheater bezig bent, is dat een mechanisme. Dat lichamelijke, dat fysieke van Wim Vandekeybus is een heel andere verf, een heel andere taal.

Bestaat er een link volgens jou? Het is een heel andere manier van werken: de een vertrekt vanuit tekst, de ander van het fysieke, maar tegelijkertijd hoor ik in jouw verhaal eenzelfde vertrekken vanuit de mens die hier en nu is.

Hier en nu, dat zijn de belangrijkste woorden. Hier en nu. Het theater mag zichzelf niet degraderen tot een kunstje in de marge. Theater moet even zuiver en proper omgaan met zijn materiaal als een violist met zijn viool. Als je naar de Koningin Elizabeth wedstrijd kijkt, wie haalt het dan? Degene die echt zijn instrument kent, die echt zijn partituur kent, die echt zichzelf kent. Hij denkt: 'Ik ben de vertolker en ik ga u, publiek, vertellen hoe mooi dat in elkaar zit.' Dat moet proper zijn. Bij mijn acteurs is het net hetzelfde. Ze moesten altijd opkomen en hun nagels laten zien. Ze moesten goed geslapen hebben. Het moet proper zijn. Dat heeft te maken met heel helder een ander tegemoet gaan, een tekst tegemoet gaan en het publiek daar deel van laten zijn. Als het hoest, dan moet je ook horen dat het hoest, zodat het concreet is. Wim Vandekeybus studeerde psychologie en is op een bepaald moment bij mij in een workshop gesukkeld in Leuven en hij deed dat schitterend. Ik zal nooit *Don Carlos* vergeten waarin hij Koning Filips speelde. Ik had gezegd: 'Schud heel die tekst maar door elkaar en haal de zinnen boven doordat iemand anders een bepaalde zin heeft bovengehaald en jij daar op ingaat.' Wim had een serieuze kop haar, zijn haar was zoals een bloemzak. Hij begint met dat tekstmateriaal te werken en ik dacht 'pfoe dees is gene simpele'. Maar dan zei ik: 'Wim, hoe zie jij eruit? Jij bent Koning Filips.' En ik vertel het verhaal dat ik eens op de autostrade van Brussel naar Leuven reed en ik werd voorbijgereden door de zwaantjes. Ik moest naar rechts, Koning Boudewijn zat in een Mercedes die passeerde en stak mij voorbij. Ik herinner mij dat het mooi weer was en hij zat vanachter. Zijn haar was perfect gekamd! Ik vertelde dat aan Wim en zei: 'Jij bent wel koning Filips en dit is het paleis.' 's Anderendaags komt hij toe in een driedelig pak, perfect passend en hij was naar de kapper geweest, heel die krollenkop afgeschoren. Hij had niet zomaar een idee van een kostuum, maar het perfecte kostuum. Dat was zalig. Hij heeft koning Filips gespeeld met die teksten. Onwaarschijnlijk mooi en heel juist. Ik gaf toen ook les aan het conservatorium in Leuven en Wim zei dat hij naar het conservatorium in Leuven ging komen om les te volgen. Wij waren puur met tekst bezig, maar hij was zeer fysiek. Hij stond er altijd heel concreet. Op hetzelfde moment waren er audities bij Fabre. Op een dag komt Wim naar het conservatorium en zegt: 'ik heb iets heel ambetant. Ik heb audities gedaan bij Fabre en

hij wil mij houden, maar hij verbiedt mij om met iemand anders te werken. Ik mag alleen maar met hem werken'. Ik antwoordde: 'Ja, Wim, dan moet je dat vooral doen'. En zo is Wim bij Fabre terechtgekomen en uiteindelijk zo verder gegaan.

Kende iedereen iedereen? Want er komen een paar namen terug.

Ja we kenden elkaar? Ik vond Fabre 'quite a special guy'. Ik vond wat hij maakte intrigerend. Ik herinner me dat wij eens strontzat in Leuven van het een café naar het andere gingen en achteraf realiseerde ik mij: 'Gij se smeerlap!'. Hij dronk alleen maar cola en ik dronk alleen maar bier! Ik weet dat de vogeltjes floten toen we gedaan hadden. We discussieerden over vanalles. Hij had toen *Oedipus* gezien en hij had gezegd dat dat wit fout was. Hij vond dat die ruimte knalgroen moest zijn. Met hem had ik niet zoveel affiniteit. Hoewel het wel klikte, want ik heb voor *Verwanten* al zijn parkieten gekregen. Ze gingen helaas verzorgd worden door iemand van 't Stuc en veertien dagen later, lagen al die beestjes met hun pootjes omhoog. Maar we kenden elkaar. 't Stuc was echt een centrum. Steve Paxton, Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Decorte, Jan Fabre. Anne Teresa waren al iets. Fabre was iemand die zijn nek begon uit te steken en Ivo Van Hove was bezig, toen nog kleinschalig. Dat kwam allemaal op dat plateau van 't Stuc terecht. Daar gebeurde het.

Was er in het begin van de jaren tachtig veel aandacht vanuit de media?

Ja, maar ik denk dat de rol van mensen als Theo Van Rompay in Leuven, mensen als Hugo De Greef in het Kaai belangrijk was. Het waren marketeers avant la lettre. Ze hadden heel goede relaties met een generatie recensenten, zoals Wim Van Gansbeke, Pol Arias, Jef De Roeck, Carlos Tindemans, Annie Declerck bij BRT, die dat allemaal met veel aandacht volgden. Door de persaandacht kreeg je productioneel gezien mogelijkheden en aandacht. Vlaanderen ging plots ook bij mekaar op bezoek. Dan spreek je in de jaren tachtig ook van die golf naar Nederland. Als we hier speelden, dan speelden we ook in Nederland. Er was een circuit.

Wat gebeurde er in de gevestigde theaters? Als we er nu naar terugkijken, hebben we het gevoel dat er amper iets gebeurde in de reguliere stadstheaters.

Ik moet zeggen dat ik het niet weet. Ik was daar echt niet mee bezig. Ik miste het ook niet. Iedereen ging wel met de regelmaat van de klok naar Duitsland, naar Avignon, naar Amsterdam, om dingen op te pikken. Maar ik niet. Ik zou dat wel tegenkomen. Ritsaert ten Cate kwam naar *Verwanten* kijken en hij was echt enthousiast. Ik stond daar bij met Jan Decorte, die zei: 'Maar zeg nu toch iets, jij verkoopt jezelf zo slecht'. Ik antwoordde dat hij het moest vertellen, want ik deed dat niet graag, ik kon dat niet. Ik zou dat nu wel kunnen. Ik wilde met het maken bezig zijn, me niet specialiseren in theater. Het theater moest zuiver blijven. Ik zag veel liever film, architectuur en foto's, dan toneel. Ik zou dat ook als pretentius ervaren hebben. Eigenlijk ben ik echt een stukje een autodidact. Maar dat is geen pretentie, ik denk dat het zelfs een beetje het tegenovergestelde is.

Hoe zat het met de opleidingen? Veel mensen van die generatie kwamen op z'n minst uit een opleiding.

Ik wou als kind altijd architectuur of toneel studeren tot ik achttien was en naar het RITS ging. Dat was echt mijn wereld niet. Ik moest weg. Het was een vergissing. Ik las heel graag en analyseerde graag. Maar toneels was te vroeg, ook omdat ik te jong was. Ik vond wat ik daar zag vreselijk. Dries Wieme was daar toen en ik vond hen uitslovers. Dat had natuurlijk ook te maken doordat het studentenvertoningen waren. Intuïtief voelde ik dat ik eerst iets anders moest doen, namelijk Germaanse. Dat was vier jaar en dat wou ik dan toch niet doen. Ik ging eerst regentaat doen. Toevallig hadden we daar Hugo Bousset als literatuurleraar en dat was voor mij een revelatie, dus ben ik daar gebleven. Bousset zei ook dat ik verder moest gaan, dat ik Germaanse moest gaan doen. Maar ik zat in Brussel, uit het veilige Leuven weg, dus ging ik

naar het conservatorium. Financieel was het ongelofelijk moeilijk, dus stelde iemand voor om les te geven. Ik deed dan Nederlands en conservatorium. Ik was vrijgesteld van een aantal vakken. Ik heb mij op dat korte type gesmeten, drie jaar, en toen dat gedaan was, zat daar een generatie: Jan De Vos, Jan Decorte, Senne Rouffaer, die je bezig zag in *Maria Magdalena*. Op dat moment kreeg ik een telefoontje van het conservatorium, ik was zelf afgestudeerd, met de vraag of ik in Brussel wou komen lesgeven. Ik had zelf nog alles te leren, maar dat docententeam stond er achter. Ik kreeg direct een uurrooster en studenten als Willy Thomas, Mieke Verdin, Viviane De Muynck, Sam Bogaerts. Ze waren allemaal ouder dan ik, behalve Willy. Allemaal prachtige verhalen over hoe die mensen het conservatorium zijn binnengevallen en vanuit dat timide toch proberen een lijn te trekken en voelen dat het wel overkwam. Ze gingen mee in dat discours en dan heb ik ook gevoeld dat ik ontzettend graag lesgeef. Van lesgeven naar regisseren was een kleine stap. De droom om ooit zelf te acteren is echt weggefallen. Hoewel ik met Jan Decorte en Johan Daenen twee keer heb meegespeeld in een eigen stuk, maar dat waren randfiguren die toekeken en af en toe eens een zin zeiden.

Was het toevallig dat al die mensen samen zaten?

Ik denk dat het kwam omdat Theo het onbewust organiseerde, omdat Leuven ook zo'n draaischijfje was, niet ver van Brussel, niet ver van Nederland, niet ver van Antwerpen. Het was klein, maar het werkte.

In hoeverre was jullie generatie bezig met de politieke context in België? Waren jullie bezig met de regeringen Martens?

Ik denk dat ik echt voor iedereen kan spreken: absoluut niet. Dat te concretiseren op de een of andere manier in je werk? Nee. Heel vreemd, want dat zou je nu wel doen.

Was dat een reactie op het politieke theater van de jaren daarvoor?

Ja, dat hoort ook bij de roots en de invloeden. Ik heb nog als achttienjarige met open mond naar *Mistero Buffo* gekeken en als Herman Van Veen kwam zingen in het Paleis voor Schone Kunsten, daar moest je bijzijn! Ook de protestsongs, maar ik denk dat dat tien jaar ervoor veel sterker was, dat zat rechtstreeks met zijn nagels in je vel. In de jaren tachtig niet.

Hadden jullie last van de crisis?

Was het crisis in de jaren tachtig?

Wat ik tot op de dag van vandaag niet snap, is hoe het komt dat wij elke dag eten hadden? Hoe komt het dat wij elke dag tot de vroege uurtjes op café zaten? Terwijl wij nog niets verdienden. Hoe konden wij dat betalen? Dat is voor mij nog altijd één groot mysterie. Hoe kon je eten, hoe kon je drinken en zo weinig verdienen? Daarom dat ik me afvraag: was het toen crisis? Dat was geen onderwerp.

Iedereen zegt 'alles kon'. Maar niemand wilde in de grote huizen terechtkomen, want dat was daar niet interessant.

De eis was "vertrouwen en vrijheid". Als je dat kreeg, was de vrijheid ook totaal. Je had geen budget nodig. Je tekeningetje maken was belangrijk, en daar gingen velen in de fout. Je moest maar naar de vodenmarkt gaan en wat aantrekken. Je moest wel erover nadenken. Je moest de juiste botjes vinden, niet zomaar gelijk welk paar. Het kostte ook niets. Ik geloof daar tot op de dag van vandaag nog in. ik werk nu in een business die ongelooflijk veel geld kost en voor wat? Men installeert zich daar ook in.

Zouden die dat kunnen doen met veel minder geld?

Maar ja, iedereen. Zo leer je ook goed koken. Geef een goede kok de juiste tomaat, de juiste mozzarella, de juiste basilicum en de juiste olie en die maakt daar wel iets van. Je materiaal

moet zuiver zijn. Als je daar hoge eisen aan stelt, dan kan je met weinig geld veel doen.

Op het einde van de jaren tachtig krijg je een moment waarop heel die vernieuwing geïstitutionaliseerd wordt. Hoe komt het dat dat zo snel gebeurd is? Of is dat helemaal niet zo snel gebeurd als het lijkt? Het bleef uiteindelijk wel avant-garde.

Ja, maar je ziet toch ook hoe Jan Decorte spartelt met de productionele liefde die hij krijgt. Je wilt eigenlijk geen instituut worden. Ik ben ook geen instituut. Op een bepaald moment moet je ook voor jezelf weten wat je kunt, wat je niet kunt en doen wat je maar kunt, en dat proberen goed te doen. Ik ben en blijf een kleine smurf, maar ik ben niet verlegen om mijn mooie pentekeningetjes die ik maak. Daar moet het voor mij bij blijven dan. Als je dan de kans krijgt en plots op dat plateau van de KVS terechtkomt en zagezegd gerenommeerde acteurs ziet zoals Dirk Roofthoof en Marc Van Eeghem, wil je ook te weten komen of het een stap verder is in je carrière, in je werk. Geleidelijk aan hoefde het voor mij niet meer. Tenzij dat je een métier veronderstelt en nodig hebt zoals Franz Marijnen toen heeft gedaan met *Cleansed* van Sarah Kane. Ik heb toen *Crave* gedaan en dat was leuk om te doen, ik was daar heel blij mee. Dat moet je met een amateur niet doen, dan heb je echt de techniciteit van die mensen nodig om op die manier daar mee om te gaan. Maar ik vond het daar niet meer leuk. Ik wil wel nog één toneelstuk doen, maar dat gaat heel lang duren. Maar binnen een jaar of vijf moet ik het echt doen. Ik ben daar echt mee bezig, maar helemaal alleen. Ik neem de tijd. Het hoeft gelukkig ook om den brode niet. Documentaires maken is eigenlijk hetzelfde mechanisme. Terwijl je daar dan botst op hoe belangrijk de kennis van die techniciteit is.

Ik kan me wel voorstellen dat je na x aantal jaren televisie met een heel andere blik naar theater kijkt.

Het heeft allemaal te maken met de vragen hoe je iets moet verbeelden, wat je moet inkaderen, wat je behoudt, wat je schift, wat is essentieel, hoe spreekt een beeld voor zich, hoe lang duurt een beeld... Ook vanuit de noodzaak om een verhaal te vertellen. Er is niemand die een opdracht krijgt, het moet vanuit een noodzaak zijn om iets te willen vertellen. Ondertussen leer je ook zoveel mensen kennen. Wie ik ongelooflijk graag zie, en hij mij, is Jan De Cock. Dat is zo fascinerend. De mooiste cadeau dat ik ooit van iemand gekregen heb, is van hem: de mogelijkheid om naar The Museum of Modern Art te gaan in New York en daar zijn denkmale te zien. Ik vond dat onwaarschijnlijk, hij is nog geen drieëndertig. Het heeft ook met discipline te maken.

Wat voor een plek was de Beursschouwburg toen je daar eind jaren tachtig terechtkwam?

Brussel was Brussel, Leuven was Leuven, Antwerpen was Antwerpen en Gent was Gent. Er waren mensen die dat overstegen, maar ik was veel te klein om Brussel te zijn. *Roelof Hartplein 4* stond volledig verkeerd op het podium van de Beursschouwburg. We hadden het gelukkig op tijd door. Die mensen in de beurs hadden het ook niet voor mij. Hugo De Greef had het helemaal niet voor mij. Ze zagen alleen maar die verwantschap met bijvoorbeeld wat Jan deed, terwijl Jan dat helemaal niet zag. Wij hadden het daar ook niet over. Als je alle twee in de supermarkt gaat winkelen en geobsedeerd bent door wat is en wat niet is, dan zou het wel eens kunnen dat je bij beide figuren een neonlamp op het podium ziet liggen. Je herkent dat wel van elkaar en dan moet je daar wel mee lachen. Ik heb daar nooit veel last van gehad, zij misschien meer dan ik. Dat interesseerde mij niet, omdat ik daar niet moest zijn, want ik was niet bezig met een toneelcarrière. Ik vond het wel leuk dat het kon, maar het moest niet zo slim aangepakt worden. Mocht ik nu die leeftijd van toen gehad hebben dan ben ik zeker dat ik al een manager zou hebben of een zaakvoerder die mijn zaken zou behartigen en die een langere termijnplanning uitdenkt. Toen was dat niet! De Beursschouwburg was iets waar ik schitterende dingen gezien heb van Jan Decorte en een theater waar Oda, die ook amper geduld werd met haar kinderfabriek, op een bepaald moment de vraag kreeg om een stuk te maken. Dat stuk is daar in

première gegaan. Het was heel plezant, maar met de Beurs als dusdanig had ik niets.

Waarom lag dat kindertheater daar zo moeilijk? Waarom zouden ze daar vanaf willen?

Die artistieke leiders deden stoelendansen in de verschillende kabinetten, ongeacht de politieke partij. Ze waren misschien eerder met zichzelf bezig. Oda stond met dat kindertheater in de weg. Terwijl ze niet zagen dat het essentiëler was. Zogezegd ook in het verkeerde gebouw, omdat die trappen heel gevaarlijk zijn voor kindjes, terwijl dat eigenlijk ook de charme was, wat bijvoorbeeld ook door Joost Swarte heel schoon getekend is in sommige affiches.

Kan je iets zeggen over het begin van Bronks? Was het letterlijk 'wij liggen buiten bij de Beursschouwburg dus wij zoeken iets anders'?

Ja, Oda was op zoek naar iets anders. Zij betrok mij daarbij. Ik heb de naam Bronks uitgevonden. Ik zei tegen Oda dat ik een stuk ging maken naast de Beursschouwburg. Het heette *Transformatie compleet*, dat was in een cafeetje naast de Beursschouwburg. Als we niet in de Beursschouwburg mochten, dan speelden we naast de Beursschouwburg. Dan ben ik bij manier van spreken zo'n beetje de huisregisseur van Bronks geworden. Eerst met *Transformatie compleet*, dan in het Paleis voor Schone Kunsten een andere voorstelling. Toen was Bronks geboren. *Transformatie compleet* was nog een Beursschouwburg-project van Oda die op de wip stond, dan hebben we het eerste stuk van Bronks in het Paleis van Schone Kunsten gespeeld. Daarna heb ik Anton Tsjechov gedaan, dat was zalig, met een ongelooflijk fijne generatie: Steven Van Herreweghe, Pepijn Caudron, Lien Kneepkens... Dan *Het Hamletmachien*, wat voor Bronks een belangrijke voorstelling was. Toen kwam het gevoel dat het niet meer klopte voor mij en voor hen ook niet. Dan hebben we in Rotterdam met de anciens van Bronks terug Tsjechov gedaan, namelijk *Dagen en nachten*. Daarna kwam de KVS. De tofste dingen, als je terugblijkt, is heel de periode van Bronks en heel de periode van 't stuc. Als ik alles op een rijtje zet, heb ik twee zeer goede toneelstukken gemaakt, dat is *Verwanten* in 't Stuc en *De Hamletmachine* in Bronks. Al de rest was leuk en mooi meegenomen.

Waar zat die kracht van Oda?

Oda is gewoon gek. Dat is een drive die te maken heeft met iets van toen ze zelf kind was, denk ik. Ze heeft een frustratie die magnifiek is omgedraaid tot een energie. Dat voel je wel. Daar zit iets achter. Daarom moest het ook stoppen, voor mij, ze weet dat ook. Het is te veel theater, vind ik. Je ziet dat ook aan dat nieuw gebouw. Ik vind dat gebouw jammer, het is zo'n 'toneelgebouw' en geen gebouw voor kinderen. Je mag geen gebouw voor kinderen maken. Je moet eens naar Cité radieuse gaan in Marseille als je kinderen hebt, dat is van zo'n schoonheid, van zo'n juistheid, van zo'n volwassenheid dat het per definitie plezant is voor een kind om in rond te lopen. Dat was een heel ander discours. Mijn discours is niet theater. Dat is echt iets omdat ik niet goed genoeg kan tekenen, of omdat ik niet goed genoeg muziek kan spelen of toch geen architectuur heb gedaan. Dat heeft voor de rest ook niets te betekenen, maar wel voor mij. Ik heb niemand gemaakt, maar ik heb ook niemand kapot gemaakt. Heel veel mensen zijn verder blijven gaan, die je leren kennen hebt als snotneus. Die hebben een radicaal andere keuze gemaakt. In het lijstje van de mooiste stukken staat *Dans la solitude des champs de coton*, wat een hele kleine voorstelling was met Sidi Larbi Cherkaoui. Dat vond ik een wondermooie voorstelling die was wat ze moest zijn. Die tekst van Bernard-Marie Koltès, de juiste ruimte en dat besnuffelen van mekaar op een concrete manier, hier en nu. Ik vond Sidi de beste acteur van heel de wereld. Hij gaat een heel toffe oude man worden.

Hoe zou je het theaterklimaat omschrijven van die periode als je er nu naar terugkijkt?

De absolute vrijheid. Een labo, of wat ervan overblijft, waar je de sleutel van hebt gekregen. Ik kan het niet anders omschrijven. Een soort onvoorwaardelijkheid die zich begint te installeren. Ik denk dat dat ook met ouder worden is. Je begint kindjes te kopen, dus dan moet dat door

omstandigheden een duidelijker en een meer financieel onderbouwd kader krijgen. Het is ophouden met twintig jaar zijn en een overgang maken naar vijfendertig worden. Zo'n lange, beschutte werkplaats voor overjarige pubers.

De jaren tachtig worden gezien als radicaal vernieuwend, een breuk met wat eraan voorafgegaan is. Heb jij dat ook zo ervaren?

Toen ik daaraan begon, was dat niet tegen iets, maar voor iets. Dat had met alles te maken en niet specifiek met theater dat ik ook niet echt kende. Je ziet wel dingen, maar ik denk dat ik eerder gefascineerd was door het acteren. Zeker door het acteren in films, door die generatie jonge mensen: Marlon Brando, de Italianen, de filmmakers van die periode. De concreetheid, de kracht en de kleinheid van dingen zeggen tegen elkaar in plaats van te staan uitfreaken. Naar dat theater ging je per definitie al niet kijken, dus je zette je daar niet tegen af, je wou dat gewoon niet doen. Je had veel meer affiniteit met veel grotere dingen. Film, filmdecor, maar de concreetheid van mensen binnen muren of buiten muren en dan binnen dat concreet gegeven. Niet afzetten tegen een theater dat eraan voorafging. In 't Stuc was men ook bezig met mime, daar had ik echt geen fluit mee te maken, maar ik was daar ook niet tegen. Ik vond het wel iets heel positief, maar ik was er niet mee bezig. Misschien zijn de jaren tachtig niet echt hoop, maar toch... Ik kan het eigenlijk alleen voor mezelf omschrijven. Ik kan niet voor die anderen spreken. Ik zag wel mensen radicale keuzes maken en als je radicale keuzes kunt maken, dan ben je per definitie blij. Dan pleit je voor een soort optimisme, omdat het gewoon kan.

Wat zijn volgens jou de grote verwezenlijkingen van de podiumkunsten uit die periode?

Ik weet het niet. Dat is voor mensen zoals jullie. Jullie kunnen dat overschouwen. Mijn verdienste is dat ik mensen niet verknoeid heb en heel veel ruimte heb gegeven, veel heb gekregen, maar ook veel ruimte heb gelaten voor anderen die dan hun eigen ding zijn gaan doen. Soms ver van waar wij mee bezig waren. Een verdienste is dat ik goed heb lesgegeven. Dat wil zeggen: niets aanleren, trucs afleren en vertrouwen geven aan mensen.

Kijk je met nostalgie terug op de jaren tachtig?

Nostalgie, omdat we toen nog dertig jaar moesten worden. No regrets. Ook omdat ik met mijn gat in de boter gevallen ben. Ik doe heel graag wat ik nu doe. Sommige van die gasten maken onwaarschijnlijk mooie dingen en ik word ervoor betaald.

Welke raad zou je geven aan jonge theatermakers die nu begin twintig zijn?

Het zou moeten verboden zijn om voor je vijfentwintigste naar een toneelschool te gaan. Doe eerst iets anders. Mocht ik een zoon hebben, zou ik dat zeggen. Maar niet zomaar de wereld rondreizen. Veel zien. Het is onwaarschijnlijk, maar als je nu iets wilt zien, dan tik je het in en je ziet het. Daar moest je vroeger een reis naar Amsterdam voor ondernemen en dan nog de permissie hebben om een fotokopie te maken uit een boek om die illustratie te hebben. Nu is alles bereikbaar. En toch moet je erin hebben gestaan om te weten wat het is. Ik zou zeggen: lees alles behalve theatercursussen. Lees veel, zie veel en bekijk veel film, maar niet die waarvan wij vinden dat ze moeten gezien worden. Ze komen er wel achter. Leer veel talen, ga veel naar Afrika. Theater, wat is dat? Hier en nu in deze tijd, wat kan je daar nog mee doen? Daar moet je al zeer goed over nadenken. Die werkvorm zou iets moeten zijn uit noodzaak. Het is gedisciplineerd met de dingen omgaan. Theater zou dezelfde moeilijkheidsgraad moeten hebben als iemand die een instrument leert bespelen. PARTS vind ik een veel betere theateropleiding dan bijvoorbeeld het conservatorium. Ik vind dat een fantastische school om in rond te hangen. Ook omdat het zo goed gestoffeerd is, zo gedisciplineerd en aan de andere kant ook zo mooi en juist. Een luxe om daar met zoveel nationaliteiten te zijn. Het moet zalig zijn om zo groot te worden. Het is toch anders dan het conservatorium van Brussel.

Interview: Karlien Vanhoonacker
Transcriptie: Diane Bal
Eindredactie: Ann-Sophie Liekens