

“Laat ons een kat een kat noemen: Arca had een sub-afdeling van het Guislain kunnen zijn”

Pol Dehert

In hoeverre zie jij de jaren zeventig als een voorloper van de jaren tachtig?

De jaren zeventig heb ik doorgebracht tussen Parijs en Nederland. Jongeren van vandaag weten niet dat Brussel op dat moment een transitgebied was, een stad die ik met de trein passeerde, op weg naar Rotterdam en Amsterdam, waar ik werkte. Ik leefde en studeerde in Parijs, maar ik werkte eigenlijk in Amsterdam en Rotterdam. Dan kwam de ommekeer rond 1980, waardoor Brussel als centrum begon te leven, rond het Kaaitheater, plots een vreemd gegeven. Wat in de jaren zeventig ongelooflijk belangrijk is, is het algemene intellectuele klimaat. De laatste twee jaar waarin ik op het Rits studeerde, woonde ik in Parijs. In 1974 was ik afgestudeerd, het jaar daarop verhuisde ik naar Straatsburg, waar ik aan L'école National de Strasbourg een jaar een aggregaatsopleiding volgde. Eigenlijk duurde die opleiding twee jaar, maar omdat we dat thuis niet konden betalen, heb ik dat in één jaar afgewerkt. Dat was toen dé theaterschool, waar men les gaf in het Frans en in het Duits. Terwijl mijn opleiding aan het Rits niet veel had voorgesteld, werd ik daar plotseling geconfronteerd met alles wat op dat moment in het theater van tel was; op het niveau van de dramaturgie, de regie, het spelen, het schrijven, het ontwerpen, enzovoort. Daarna liep ik zes maanden stage in Oost-Berlijn, gespreid over telkens periodes van twee of drie weken. Ik kwam onder andere terecht bij het Deutsches Theater, bij Mathias Langhof, de broer van Thomas Langhof, die daarna een koppel is gaan vormen met Manfred Kaye. Ik was toen nog heel jong. Ook liep ik stage in de Volksbühne, bij Peter Pavitsh. Dat zette alles op zijn kop. Wat ik uit die periode onthoud, is de manier waarop acteurs toen in Berlijn werkten. Het Oost-Duitse theater, of zeker het Oost-Berlijnse theater was op dat moment niet zozeer gekenmerkt door regisseurtheater, wat in het westen van Duitsland vooral het geval was. Regisseurs waren er niet, het was fenomenaal goed. Het was vrij conservatief, gestoeld op een aantal basisregels uit het verleden, maar daar ontmoette ik acteurs. Later leerde ik Heiner Müller kennen, en zo leerde ik de connectie maken tussen de schriftuur van Müller en het vinden van een manier om dat te vertolken. Maar in de jaren zeventig was Parijs het moment van studie. Ik volgde het Collège de France, ik volgde een hele cyclus Foucault en Barthes en ging daarna naar Vincennes een negental seminars volgen bij Deleuze en Guattari. Naast de ongelooflijke, maatschappelijke bevrijdende, emancipatorische mentaliteit in Amsterdam op dat moment, bepaalde dat de inhoud van iemand, vormde dat.

Maakte je toen zelf ook theater?

Ja, mijn eerste productie *Molly Bloom* van James Joyce, samen met Mon van den Bergh, werd twee jaar gespeeld in Vlaanderen en Nederland. Ik werkte voor de televisie, waar ze mij gelukkig na 2 jaar buitensmeten. Ik deed daar onder andere *Loin d'amondange* van Pau Wens, dat ik had meegebracht vanuit Straatsburg, en *De nieuwe Menoza* van Jakob Michael Reinhold Lenz, samen met Gerardjan Rijnders en Karst Woudstra. Maar ik hou daar geen goede herinneringen aan over. Ik vertrok. Op een bepaald moment deed ik in Arca Gent een bepaalde productie, ook een stuk dat ik uit Straatsburg had meegebracht: *L'entraînement du champion avant la course* van Michel Deutsch, en er gebeurde iets, een soort van 'entrée à matière'. Iets later deed ik een groot locatieproject, een coproductie tussen Vlaanderen en Nederland, *Woyzeck*, op de oude terreinen van Utopia in Rotterdam. Een gigantisch terrein met waterreservoirs

en een waterfilterinstallatie. Dat project was zo groot dat ik ineens een klap van de molen kreeg. Dat had succes, maar eigenlijk zag ik het eigen succes niet meer, want ik was drie dagen voor de première ineengestort en afgevoerd. Burn-out. Ik deed ook radio. Ik bereidde in Parijs drie kunstfilms voor, een triptiek over Art Nouveau, Fernand Knopf, Symbolisten en Decadenten. Dus in de jaren zeventig had ik een sterke hang naar intellectuele nieuwsgierigheid, was maatschappelijk zeer geëngageerd, zeer theoretisch ook. Heel paradoxaal, en tegelijkertijd zeer multidisciplinair: ik kon niet uitmaken wat theater betekende voor mij, ook al had ik die ervaring in Berlijn en Straatsburg al achter de rug. De klik naar de jaren tachtig hangt samen met een voorstelling geregisseerd door Herman Gillis, *Het laxermiddel* van Feydeau, door Mannen van den Dam. Daar had ik een Aha-Erlebnis. Ik zocht Gillis onmiddellijk na de vertoning op, en hij nodigde me uit om te komen kijken in Scheveningen, waar hij bij de Appel *King Lear* speelde. "Maar ik vrees dat dat niet ons ding is", een zeer vreemde uitspraak voor mensen die elkaar amper kennen. Ik ging naar Scheveningen en zag een soort van Bhagwan theater: mensen in lange gewaden, slaande op trommels, wat ik daarna altijd lachend het coiffeurtheater ben blijven noemen, overgedecoreerde kunst, weinig centrum, weinig kracht, weinig anarchie, maar heel gestileerd, braaf en beschaafd. Ik zag Herman daar op trommels slaan en na de voorstelling zei ik: "Ik vermoed dat je hier niet heel gelukkig mee bent". Hij zei: "Nee, ik ben doodongelukkig", en vrij snel zei ik: "Ik heb een idee, waarom zouden we niet met iets starten? We kennen elkaar niet, maar we zullen elkaar wel leren kennen tijdens het werk. Ik heb daar een redelijk goed gevoel bij". Hij antwoordde: 'Ik ook eigenlijk'. We hebben gelachen die avond, we zijn daar zwaar in de drank gegaan, en een paar maand later zaten we in Arca."

Wat was jullie aanpak in Arca?

Dat was een compleet avontuur, pas nu beginnen we er achter te komen wat er eigenlijk is gebeurd, omdat het zo'n intensieve periode was. Ik kan dat onder een aantal begrippen samenvatten, daar is ongelooflijk hard gewerkt, ongelooflijk veel gelachen, ongelooflijk zwaar gestudeerd, maar tegelijkertijd was dat geen concepttheater, geen intellectueel gedoe. Het is alsof heel de content van de jaren zeventig, heel die container, werd uitgekapt en we bijna dwangmatig en obsessieel op zoek gegaan zijn naar een vorm om dat theatraal te vertellen. Er is over die mythologie en dramaturgie in de tijd ongelooflijk veel opgeschreven, maar wij waren ons daar niet van bewust. Er werd over van alles gediscussieerd en gedebatteerd, maar het was geen concept dat werd uitgevoerd. De dramaturgie vond bij ons meestal pas de laatste twee weken plaats: wat hebben we nu eigenlijk, kunnen we dat binnen in kader brengen, moet daar een lijn in getrokken worden? Of moeten we die lijn juist vernietigen, hoe gaan we met dat materiaal om? Dus die dramaturgie was een beetje post facto, een laatste fase van mogelijke objectivering, in het oerwoud van impulsen en van beelden. De nadruk lag bij ons niet zozeer op de dramaturgie, maar er ging wel een enorm debat aan vooraf, met veel inhoudelijke gesprekken en discussies. Het was in de tijd ook een geplogenheid, denk aan Lamers bij Studio Onafhankelijk Toneel, bij Discordia. Denk aan Rijnders. Hij zei misschien niet veel, maar er ging wel veel denkwerk aan vooraf. Ik vond bij ons vooral het acteren belangrijk, het acteren was zeer fysiek, zeer lichamenlijk. In de meeste voorstellingen zat een soort energie, een kracht, die de dingen vrij ver naar de excentrische kanten drong. Er werden veel extremen opgezocht. Ik denk dat het de combinatie is, aan de ene kant was er blijkbaar bij een aantal mensen - bij Herman en mij zeker - tijdens het laatste kwart van de jaren zeventig een soort van rijping. Hoe kunnen we met de verworvenheden van dat historisch bewustzijn van de jaren zeventig, van de politiek van het maatschappelijk bewustzijn, iets theatraal doen? Hier geldt niet:

"the medium is the message". We moeten iets zoeken waardoor we een nieuwe theatertaal kunnen vinden, en zo het goede uit de traditie bewaren, maar ook updaten. Dat is een permanente inhoud/vorm kwestie, maar het is altijd een vormprobleem. Je vertelt dikwijls hetzelfde, maar het is de manier waarop je het vertelt dat maakt hoe je het kan lezen, hoe je inhoud gefilterd wordt. Het is die clash tussen een gerijpte inhoud en een nieuwe vorm die je moet vinden om die inhoud te vehiculeren.

Hoe sta je tegenover de mythe van de totale breuk en de vernieuwing?

Je zat daar dag en nacht in, achteraf is het makkelijker om te zeggen: "uiteraard", maar het zat ook in de tijdsgeest. Ik denk dat wij op een brutale manier aan deconstructie-denken deden. Het uit mekaar halen van materialen, dat zit niet alleen in die tijdsgeest maar ook in de vele invloeden. Een mens bestaat alleen maar uit wat hij hoort, ziet en leest. Voor mij is de kennismaking in Straatsburg met het hele theatersysteem van Bertolt Brecht cruciaal geweest. Tot op de dag van vandaag denk ik dat Brecht het enige grote, laatste, heldere, transparante theatersysteem of esthetica is, waar wij nog allemaal schatplichtig aan zijn. Ik heb daar vroeger met Lamers veel gesprekken over gehad. Ik denk dat we nog altijd voor een heel groot stuk, zonder dat we het zelf beseffen, binnen die traditie zitten. Brecht heeft op een onwaarschijnlijk radicale manier komaf gemaakt met alles wat tot dan geldig was in het theater: het Dramatisch Toneel, zoals men dat noemde. Je kan na Brecht eigenlijk niet meer op een bepaald soort theater terugvallen. Dat is zo ingrijpend, je kan variëren, je kan kritiek leveren op Brecht, maar je zal binnen die dialoog blijven van het epische, het niet worden tot, of het inleven, of het gewoon tonen, het transparant maken, het inzichtelijk maken van de werkelijkheid. Dat is dan toegepast op zeer veel terreinen binnen de beeldende kunsten. Cruciale vragen bij die dramaturgische uitgangspunten zijn: "Hoe maak ik het materiaal inzichtelijk, hoe kan ik het openplooiën, openvouwen, hoe kan ik het tonen, de mechaniek blootleggen?". Want het Brechtiaanse realisme is alleen maar proberen een binnenkijk te hebben, inzichtelijkheid te creëren in het materiaal waardoor ik als toeschouwer geactiveerd wordt, zodat ik kan meedenken en meegaan in de vertelling en ze kan aanvullen. Het is een interactief proces avant la lettre. Niet: daar staan een hoop artiesten, ik zit in het donker en onderga wat zij mij vertellen en tonen, neen: ik ben interactief bezig in te grijpen in de vertelling. Dat nemen we vandaag constant in de mond, maar we vergeten soms dat het wel Brecht is die het persoonlijk op zo'n expliciete manier heeft naar voren gebracht. Ik wil absoluut Brecht niet terugbrengen, maar ik herinner me een mooie uitspraak van Walter Benjamin: 'Hitler of de Nazi's - lees waarschijnlijk: alle totalitaire regimes - esthetiseren het politieke. En Brecht heeft in feite het omgekeerde gedaan, hij heeft de esthetica gepolariseerd. Dat zijn dingen die me bij blijven, het is wel een beetje gepolariseerd maar het is een soort eyeopener waar ik iets mee kan. Het geeft ook het eeuwig dualisme aan tussen: is het van vorm naar inhoud, of is het van inhoud naar vorm? Wat prevaleert, waar leg ik mijn accenten? Is het 'Kunst' of is het kunst met een opening naar de samenleving? Zonder dat ik spreek over de vormen van politiek correct theater, want daar heb ik een hekel aan.

In de overgang van de jaren zeventig naar tachtig wordt Brecht anders geïnterpreteerd, kan je het verschil tussen deze periodes zo schetsen?

Het is een beetje oneerbiedig uitgedrukt dat men in de jaren zeventig de politiek correcte Brecht heeft overgehouden, die wij al lachende 'De Stalinist' noemden, maar toch. De eerste grote periode uit het werk en leven van Brecht, vanaf *Baal* over *Im Dickicht der Städte* en zelfs *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, waar je te maken hebt met Brechts gevecht van esthetiek, welke vorm je moet kiezen, welke boodschap. Ik zal

maar zeggen: de erotische Brecht, de smeerlap, de anarchistische Brecht, de revue-Brecht, de relatie met Karl Valentin. In de jaren zeventig gaat men - binnen het kader van vormingstheater en belerend theater - de hele strenge Brecht en vervelende Brecht tonen. Wat ik die mensen een beetje kwalijk neem, want Brecht heeft heel zijn leven lang - lees zijn esthetisch systeem, lees zijn dagboek - zichzelf tegengesproken, hij is daar nooit uitgeraakt, maar wij gaan dan keuzes maken in zijn plaats. De overgang van zeventig naar tachtig is dat men terug durft te gaan naar de controversiële Brecht, de Brecht die zich tegenspreekt, de Brecht van het *Kleines Organon für das Theater*, waar je denkt: "Wat wil je nu zeggen: dit of dit?". Ongelooflijk, als je Brecht leest, al die fragmenten blijven bijna onafgewerkt. In zijn dagboek eindigt het altijd met: "hier stop ik voorlopig", met de datum erbij. Twee jaar later spreekt hij zichzelf compleet tegen, hij grijpt terug, hij weerlegt, maar dat wil zeggen dat het een systeem in wording is. Iets dat niet af is, mogen wij niet afmaken. Het probleem is hoe je die openheid bewaart. De Mannen van den Dam gingen inhoudelijk verder op de verworvenheden van *Mistero Buffo* en alles wat *Mistero Buffo* heeft losgemaakt, wat natuurlijk een onwaarschijnlijk moment is geweest in onze theatergeschiedenis. Als je vandaag Dario Fo's boek over de vorming van het spelen leest, *De Speler*, is dat fenomenaal, dat is puur subversief! De nalatenschap van die mens is enorm voor het populaire theater! Zij gaan inhoudelijk door op die verworvenheden, maar moeten telkens een andere vorm vinden. Ik denk dat daar de klik ligt bij De Mannen, dat ze die vorm voor een stuk hebben gevonden. En die vorm hebben we dan weer samen met Herman doorgetrokken, en achteraf komt iemand het dichtst bij op een bepaald moment (al vind ik dat iedereen het doet op zijn manier). Iemand als Luk Perceval, die - zo zegt hij zelf - bij ons te komen kijken, op zijn eigengereide manier bepaalde dingen binnen die traditionele lijn heeft doorgetrokken en overgenomen en is gaan uitzuiveren. Hij is dat maximalisme van ons, die brutaliteit, die ongehoordheid, die onzindelijkheid, gaan afvlakken, proper maken, zonder de kracht te verliezen.

Over die vormelijke Brecht, als je dat toepast op *Starkadd* bijvoorbeeld, hoe werkte jullie vorm?

Brecht pas je niet bewust toe, op een bepaald moment verwerf je dingen en je speelt ermee. Wat ik me nog herinner uit *Starkadd* is dat Herman en ik in Antwerpen op café zaten en we naar de Stadsbibliotheek waren geweest, want we wilden iets doen met Oud Nederlands omdat we dat schoon vonden. We wilden eens kijken hoe we met die taal moesten omgaan, of we daar een gestus van konden maken. Uiteindelijk werd het *Starkadd*, met alle gevolgen van dien: de halve Vlaams-Nationalistische Beweging op ons dak, Arca binnenstebuiten gekeerd. Jo De Caluwé was heel fier, maar tegelijkertijd stond zijn halve achterban bijna aan de deur. In *Starkadd* was wel de drang aanwezig om dat stuk uit elkaar te halen, om te zien waarover het nu eigenlijk ging. En dan leg je natuurlijk heel die Vlaamse of Germaanse mythologie bloot, je maakt heel die problematiek inzichtelijk, je deconstrueert die postromantiek van heel dat gegeven. In de loop van die week - we waren daar dag en nacht mee bezig - zijn er wel gesprekken geweest over: "Wat is dat nu voor iets? Is het nu de relatie tussen classicisme, fascisme, late romantiek, retoriek, hoogdravendheid, hoe moeten we dat uitspreken? Werkt dat?". Uiteraard zijn al die gesprekstheema's aan bod gekomen, maar dat resultaat hebben we niet geprogrammeerd. De televisie heeft het zelfs gecapteerd, de toenmalige BRT heeft daar een volavondprogramma aan besteed, dat appelleerde blijkbaar aan iets. Maar daar waren we ons totaal niet van bewust. Wij waren met die taal bezig en ook de discussie over repertoire, die is zo oud als de straat, vandaar vind ik de discussie die nu gevoerd wordt over repertoire bijna walgelijk. Ten eerste zijn er mensen die nog steeds repertoire spelen: Stan, de Roovers, Lamers. Jan Decorte speelt

eigenlijk ook repertoire, dus wat is dit voor een vertekende discussie die ingegeven wordt door veel factoren, die niks met theater te maken hebben.”

Wat was de discussie toen dan?

Er werden ook wel verwoede discussies gevoerd over ons patrimonium, ons repertoire, onze geschiedenis. Wie zijn wij? Vanwaar komen wij? Waarom? Wat deel je mee naar een publiek, hoe betrek je een publiek daarin? Hoe debatteer je daarover? Brecht zou gezegd hebben: "Wir setzen uns aus einander", "we zetten ons uiteen", met het materiaal. Dat is een prachtig woord, uiteenzetting, in het woord zelf zit al het uit elkaar nemen, waardoor ik naar binnen kan en terug naar buiten dragen, dat ik iets kan bemiddelen, eine vermittlung. Die discussies over repertoire waren dag en nacht bij ons. Wij speelden ook Buchner. Tsjechov hebben we nooit gedaan, maar we hebben vaak Müller gedaan, Pirandello, Ibsen, *Idioot en de dood* van Hofmanstahl, *Pan*, de grote locatieprojecten, *Le Mystère de l'Amour* van Roger Vitrac. Johan Thielemans heeft mij op een bepaald moment 'de specialist van de onspeelbare stukken' genoemd - ik vind dat nog altijd een groot compliment. Maar de zalen zaten bomvol, dus zo onspeelbaar waren die niet! Alleen viel die lezing een beetje dwars met betrekking tot een canonieke lezing. Maar dat was niet bewust, we hebben gewoon ons ding gedaan, niet meer of niet minder.

Ik ben dan wel nieuwsgierig naar de aanpak, waar lag de keuze voor een tekst, wat waren de criteria?

Ik wil dat onmiddellijk demythifiëren, banaliseren zelfs. Dat was een woord dat bij ons vaak viel: het moet inhoud hebben en toch banaal durven zijn, om niet te zeggen basaal, geen flauwe kul, geen metadiscours. Er waren legendarische bijeenkomsten. Wij hadden bijna evenveel 'Scherzdramaturgen'. Onze bende bestond uit mezelf, Herman Gillis, Ivo Kuyl, Luc De Vos, toenmalig redacteur van *Restant*, en de man die ik aan de U.I.A. leerde kennen: Marc Holthoff, één van de meest interessante publicisten die ooit in Vlaanderen hebben rondgelopen. Hij heeft een boek geschreven, *VTM of de digitale badplaats*, dat is gewoon geniaal! Daar staat alles in waar we vandaag in zwemmen, letterlijk en figuurlijk. Ivo, Luc, Marc, Herman en ik hadden een vaste afspraak, één keer in de maand in Locarno, een oud burgercafé op De Keyzerlei. Er zaten altijd oude madammekes patisserie te eten en wij mochten onze gang gaan in het achterzaaltje. Ik ga u de stoten die daar gebeurden niet beschrijven, maar het was redelijk anarchistisch! Er werd niet over één stuk gesproken. Er werd gewoon over alles gesproken en gedebatteerd tot bloedens toe, als het moest, dat ging over ideologiekritiek, geografie, aardrijkskunde, godsdienst, politiek, theater, beeldende kunst, film, alles kwam aan bod. Stilaan kwam uit die discussie een consensus: "Godverdomme, zouden we dat stuk eens niet doen"? Maar de dramaturgie stond daar eigenlijk los van, want dan kwam een tweede fase waarin we elk iets lasen en dan uitwisselden. Die dingen waren eigenlijk een beetje gescheiden. Dezelfde intensieve gesprekken over alles en niets gebeurden ook dagelijks met de spelers. Dat brengt me bij een tweede punt: ik heb een hele simplistische definitie van een ensemble: dat is een verzameling van mensen die mekaar naar boven trekken, waarbij de meerwaarde die ontstaat, als die alchemistisch meer is dan de optelsom van de onderdelen, het ensemble is. Want, laten we eerlijk zijn, Arca in die tijd had een subafdeling van het Guislain kunnen zijn, laat ons een kat een kat noemen. Herman, Bert Van Tichelen, Marc Steemans (die gelukkig iets vroeger is weggegaan), Marc Verstraete, Carmen Jonckheere (die al gestorven is trouwens, de zuster van Martine), Netje Vangheel, Jappe Claes, dat zijn op zijn zachtst gezegd allemaal mensen met een redelijke handicap. Herman en ik deelden een keuze voor mensen met een lichamelijke, zelfs van een groteske, zeer zwaar aangezette

lijfelijkheid, gecombineerd met een bepaald soort denken. Die clash tussen een bepaalde manier van intellect en denken en omgaan vanuit de grijze materie en vanuit de bewustwording, vanuit de geschiedenis met mensen. Ik denk dat het – ook al beseften we het zelf niet - een geweldige clash moet geweest zijn.

Dus repeteren was niet zozeer spelersregie, maar meer discussieregie met mensen die ook op scène stonden?

Herman en ik regisseerden, maar Herman speelde ook in iets mee. Wij waren complementair. Wij vulden met zijn twee vier functies in: Herman was regisseur-acteur en ik was regisseur-dramaturg. Whatever that may be! Ik speelde ook graag, maar ik speelde niet omdat ik gewoon geen tijd had. Twee à drie uur van de dag gingen op aan discussie, bij ons was een discussie ook opwarming, om in de stemming te komen, om van gedachte te wisselen, of om de instrumenten af te stemmen. Dan werd er zeer intensief twee uur gerepeteerd. Naar het einde toe werd wel eens gezegd: "Jongens, we moeten nu wel iets meer gaan repeteren want binnen drie weken is het première". In die tijd duurden voorstellingen nog 3 à 4 uur, vandaag de dag is dat hoogstens een uur en twintig minuten en de spanningsboog, de ballon, is leeg. Mensen zijn geformatteerd, mensen kunnen zich 50 minuten concentreren, bij theater ligt het nu op een uur en tien, een uur en twintig. Maar vroeger zat je met een ander format, er was nog een theaterformat, al werd een stuk in 3 bedrijven of in moten gekapt, gesampled, gedeconstrueerd en terug samengesteld en geplakt tot je het binnenstebuiten kon lezen, het duurde drie uur. We waren geen fanaten die speelden met een eerste zin, de middelste zin, en de laatste zin, en de rest met improvisatie opvulden. Neen, we respecteerden, op een paradoxale manier, een stuk of partituur, maar elke tekst was bij ons een pré-tekst om tot theater te komen.

Welke rol speelde het publiek in het geheel?

We hebben daar nooit zo over gesproken, alhoewel er wel veel discussies waren. Wat ons enorm bezighield was: wat is populair? Vandaag zou je zeggen: "wat is populistisch?" Maar ik blijf halsstarrig volhouden dat er een enorm verschil is tussen populaire verbeelding en tussen populistische non-verbeelding of verbeelding. Brecht is populair, Kar Valentin is extreem populair, Vitrac is heel populair, Granguignol is populair, zelfs Artaud is populair. Kantor is het summum van populaire kunst. Daartegenover staat elitair, dat is een kunst die alleen met zichzelf bezig is, een kunst die naar binnen gekeerd is, een kunst die zichzelf narcistisch bewondert, een kunst die ik 'kunst kunst' noem. Dat is an sich al een combinatie van een pastiche, een hilarisch stuk, een farce, een tragikomedie. De eerste productie die we samen maakten was *Clavigo* van Goethe. Herman wou iets maken over lelijkheid. *Clavigo* gaat over lelijkheid. Ik dacht nog: we moeten opletten dat we niet iets uitsluitend lelijk maken, maar het werd heel lelijk. Daar hebben we veel uit geleerd. Als je iets wil maken over lelijkheid, moet je juist iets maken dat niet lelijk is, maar op een dusdanige manier iets vertelt over lelijkheid. Toen zaten er gemiddeld 8 mensen in de zaal. Na 4 jaar speelden wij voor 250 tot 300 mensen, die konden Arca gewoon niet binnen. Daar mogen we wel fier op zijn. We hebben aan publieksopbouw gedaan. Wat niet hetzelfde is als publieksparticipatie, Anciaux was er toen nog niet. Publieksopbouw wil zeggen: wat is de interactie, wat wissel je uit met mensen? Die verzameling van mensen kan een afspiegeling zijn, of vice versa. Er moet letterlijk transmissie zijn, communicatie tussen de verzameling mensen hier en de verzameling mensen daar. Er werd in die tijd in Arca serieus wat afgedebatteerd en gediscuteerd, 'ambras' gemaakt, ook binnen een vorm van aanvoelen, van empathie. We hadden vaste klanten maar dat wisselde ook, dat publiek verjongde zich na een bepaalde tijd. Arne Sierens, bijvoorbeeld, is ook bij ons

begonnen. Sluipende Armoede was de tijd van Arne en Johan De Smet, een componist die toen een grote copain was van mij en die fantastische dingen heeft gemaakt met The Simpletones. Dat was de Gentse lobby. Daartegenover had je de maximalisten, dat was het Kaai en de Brusselaars. De Brusselse kliek versus de Gentse lobby.

Op een bepaald moment ging het gerucht in Gent dat Arca meer publiek trok dan NTG. Daar was de Jef Demedts niet mee gediend. Wij noemden hem Jef Demest, daar waren ze ook niet content mee. Jammer dat in onze tijd - dat mag je vragen aan Luk Perceval, Ivo Van Hove of Jan Decorte, aan iedereen – op geen enkel moment doorstroming mogelijk was, of we wilden geen doorstroming. Arca was dan zagezegd het tweede circuit, kwam uit een traditie van kamer- en zoldertheater. Die term is bij ons nooit gevallen, dat was historisch achterhaald. Er was nooit een doorstroming naar de stadstheaters, in Brussel noch Antwerpen noch Gent. Dat kwam niet in vraag, dat is bij ons een zeer moeilijk gegeven, historisch, maar ook heel logisch: vandaag leven we in een omgekeerde wereld, de marge zit nu sinds geruime tijd in het centrum, waardoor je helemaal het bos door de bomen niet meer ziet. Maar in die tijd was het nog zo dat alle vernieuwing uit de marge kwam, vanuit het tweede circuit en derde circuit. In het NTG hebben ze nog pogingen gedaan om te vernieuwen met een beleidsgroep en artistieke inspraak. Antwerpen was een stalinistisch gezin. Ik ben nog assistent geweest van Walter Tillemans, met alle respect maar dat was een eenmanstheater.

Ging je wel eens kijken naar KVS en KNS?

Soms, 10 minuten, en dan wegwezen! Dat kunnen mensen zich vandaag niet meer voorstellen! Hoe moet je dat beschrijven? Ik ben geen theaterhistoricus, ik kan alleen maar spreken als toeschouwer of jonge mens toen. Dat stond stil, als een plas stilstaand water, met veel gefrustreerde mensen. Soms gebeurde het dat men een regisseur van buitenaf een poging liet ondernemen om die zaak te reanimeren, maar dat was ook niet zo eenvoudig. In de grote theaters waren het directeurs in plaats van de latere artistieke leiders die er voor moesten zorgen dat het schip bleef drijven. In Antwerpen bijvoorbeeld werd het theater eigenlijk bestuurd vanuit de stad, door ambtenarij, door bureaucratie, door administratie, en daar moest ge dan je mannetjes kennen. In Gent en Brussel zal het niet wezenlijk verschillend geweest zijn. Het was ook behelpen. Theater kwam niet altijd op de eerste plaats, maar ik voel me niet geroepen om met modder te gooien naar collega's. Ik heb er ook schone herinneringen aan. Toen ik assistent was van Tillemans heb ik een heel schone vriendschap met Frank Aendenboom overgehouden. Die mens heeft mij onderhouden, hij betaalde me, want ik verdiende nauwelijks. Frank Aendenboom betaalde mij biefstukken, gaf mij eten, dus geen slecht woord over Frank Aendenboom!

Je haalde daarnet Johan Thielemans aan die over jullie theater zei hij: "te veel hoofd, te weinig buik." Leegte en kilte waren woorden die hij vaak gebruikte over jullie theater.

Kan je me daar de bewijzen eens van tonen?! Ik herinner me vol, soms overlopend, kleurrijk,... Men sprak toen zelfs van een nieuwe expressionistische stijl. Ok, er zat ook wel een bepaalde manier van intellectueel omgaan met de werkelijkheid en met de wereld in, maar kil? Ik kan me nog indenken dat hij het had over *De Kampioen*, dat is het werk van een beginnend regisseur, geobsedeerd door het mechaniekje van het stuk. Jo De Caluwé speelde daar in, één van de schoonste rollen van zijn leven. Hij had zo'n Duits Himmlerkapsel en zat op een fietsje en moest rondrijden. Ik terroriseerde die mens tot op de millimeter! Het was bijna filmisch realisme: uw arm tot daar! Stop! Nu zo! Dan dat! Stop! Nu dit! Zo blijven! Direct dit! Dat dat een soort van kilheid had...maar binnen die kil was het dampen hé!

Het ging inderdaad over die voorstelling. Wat was jullie specificiteit ten opzichte van andere mensen die met repertoire bezig waren, Vandervost, Van Hove, Perceval?

Dat komt net daarna. Sam Bogaerts en Ivo Van Hove zijn iets later begonnen, Luk Perceval en Lucas Vandervorst ook. Ik noem dat tektonische platen die beginnen schuiven. In de jaren zeventig zaten wij op een bepaald moment in Rotterdam bij Pact, dat was een verzameling jonge regisseurs die kansen kregen. Ik heb toen veel contact gehad met Rijnders, Lamers, Frans Stijaards. Heel dat zootje - zeiden ze toen - is uit elkaar gerammeld door Franz Marijnen. Toneelraad Rotterdam was eigenlijk een onwaarschijnlijk schoon initiatief, dat was een ad hoc organisatie avant la lettre. Alle geledingen binnen het theater waren daarin vertegenwoordigd. Zelfs de Studio's Onafhankelijk Toneel, maar je had daar dus Vormingstheater, Experimenteel theater, Repertoire, de Rotterdamse Schouwburg, Rotterdams Toneel. Gerardjan Rijnders en ik hadden toen een plan. Wij wilden graag *Tis Pity She's a Whore* van John Ford op de grote scène. Dat is er nooit van gekomen omdat Franz is binnengevallen. Hij heeft het geld letterlijk en figuurlijk in zijn zak gestoken. Hij heeft het geld gebruikt om het Ro Theater op te richten en maakte dan de legendarische productie *Het Liefdesconcilie* van Oskar Panizza, in een decor van Jean-Marie Fiévez, een fantastische gast. En Toneelraad was gedaan. Dan is Rijnders naar het Zuiden getrokken, Stijaards is in Amsterdam gebleven en ik ben het afgebold. Ik heb dan freelance werk gedaan voor tv, film en theater. Stel dat Rijnders en ik daar hadden kunnen blijven, of hadden doorgegaan want wij hadden wel contact. Als je het mij vraagt zijn Lamers en Rijnders uitzonderlijk, dat zijn echt datums in de theatergeschiedenis. In Vlaanderen vind ik Jan Decorte ontroerend, omdat hij gewoon zijn ding doet, take it or leave it, zonder chichi en zonder kaka. Je kan daar voor of tegen zijn, maar hij doet gewoon zijn ding. Met Steve Paxton heb ik natuurlijk een speciale band. Ik heb ook wel iets met Needcompany, sommige dingen van Jan Lauwers vind ik echt heel goed. Dat heeft niet alleen met Viviane te maken, een van de strafste actrices aller tijden, maar ook met het werk van Jan en de persoon van Jan Lauwers. Ik noem het een 'beeldend vermogen'. Dat heb ik ook met voorstellingen van Meg Stuart, ik heb daar geen woorden voor. Ik noem dat 'theatraal vermogen', het vermogen om te produceren van theatraaliteit. De term theatraaliteit overstijgt theater, omdat theatraaliteit zowat alle denkbare aspecten bevat: maken, tonen, ervaren."

Als je vandaag terugkijkt, wat zijn de belangrijkste verworvenheden voor het theater vandaag?

Ik vind dat een moeilijke vraag, het is makkelijker om te zeggen waar ik iets mee had, of waar ik iets uit heb geleerd. Ik vind het nogal pretentius om te zeggen: "wij hebben dat achtergelaten voor onze kinderen". Dat is aan de jongere gasten.

Zijn er negatieve effecten van die tijd?

Ja, we waren slecht betaald! Nee, er is wel iets algemeen, maar dat kan je niet alleen in de schoenen van theater schuiven, ik vind het een algemeen conjunctureel gegeven, een beschavingsgegeven: gaan we nog, letterlijk en figuurlijk, de goesting te pakken krijgen, de kracht van de échte, niet de gefingeerde, maar de échte levenskracht? Die je niet zomaar pakt om door te gaan. Ik ben nu met totaal andere dingen bezig. Ik vind dat alles binnen die post-Brechtiaanse traditie onwaarschijnlijk is gaan verwateren, verdunnen. Zoals Nietzsche zegt: iets kan zo fijn worden dat het als korreltjes zand door je vingers glipt. Je moet heel goed kijken om te zien of het nog beweegt of stilstaat.

Maar dat is deze conjunctuur, denk ik, dat is een algemeen gegeven, het is niet makkelijk voor een mens de dag van vandaag om te weten of ze links moeten kijken, of rechts of achteruit? Op de tijd dat ik naar daar kijk, slaat er misschien daar iemand op mijn schouders, of krijg ik een mes in mijn rug. Het is zeer behoedzaam, angstvallig, overgecanoniseerd ook. Ieder heeft zijn niche, we zijn niet meer met groepen maar zitten met niches die moeten ingevuld worden. In welke niche pas jij? Heb je je deelpubliekje voor je niche? Vandaar dat ik vind dat je goed moet oppassen met de discussie over repertoiretoneel en ensemble. Je kan niet iets op die tijd gaan leggen wat die tijd niet is! Ga je dan een heel reactionaire beweging zijn? Ga je dan iets reactionairs maken, als je daar niet juist over denkt, ga je iets maken omdat mensen het niet gaan begrijpen. Ze zeggen: "Het Echt Antwaarps Theater is failliet", we moeten iets anders vinden, repertoire, teksten voor het volk. Maar wat is dat, het is televisie. Waarom moet ik dan televisie transfereren naar theater. Dat bestaat al allemaal, alleen noemen ze dat geen theater maar televisie. Ja, noem het dan televisietheater, what's the fucking difference?

Als je datzelfde tijdsbeeld zou geven voor de jaren tachtig, wat zou je dan doen?

De jaren zeventig was denken en werken, maar er werd wel inhoud verzameld. In de jaren tachtig is zo intensief gewerkt omdat bijna van u af te werken, om dat in vorm te krijgen, om dat materiaal eindelijk een bakkes te geven en daar theatraal iets mee te doen. Dus in de jaren tachtig leefden we al iets minder als God in Frankrijk. In de jaren zeventig verdienden we nauwelijks iets, maar we leefden als God in Frankrijk: een taxi in Parijs kostte niks, een hotel niks, een peepshow niks, een cinema niks. In de jaren tachtig voel je al die kanteling in de conjunctuur, nog niet zo erg als in de jaren negentig en nu zitten we helemaal in het moeras. Ze zeggen soms van de jaren zeventig: was het niet een beetje vervelend met al die emancipatorische en grote dingen? Wel, de jaren zeventig heb ik zo niet ervaren, dat waren gouden jaren! Alleen was dat niet direct in het theater af te lezen, dat kwam later. Intellectueel, maatschappelijk, menselijk, sociologisch, kwam er wat in beweging in de jaren zeventig. Dat was kolossaal. Ik noemde daarstraks Foucault in Parijs, Barthes, Deleuze, Chomsky was al volop bezig. Er is vandaag al een serieuze stroming, alleen mogen we ons daar niet op verkijken, het internet is tegelijk hyperzichtbaar en onzichtbaar, want veel activisten zitten op dat internet, alleen is dat zo verspreid en zo subversief onzichtbaar. Je moet op zoek gaan en dan vind je ze wel. In de jaren zeventig kon je ze op de hoek van de straat tegenkomen, stond er iemand van zijn kloten te maken, of met een vlag te zwaaien en traktaten te dicteren, bijna in de postdadaïstische stijl. En nu vertoont zich dat op een andere manier, het leeft op een andere manier, maar het is er, absoluut!

In de jaren tachtig voel je de crisis.

In de jaren tachtig zijn de 'Dansaertvlamingen' ontstaan, om in de woorden van Louis Tobback te spreken. Brussel, Hugo De Greef, het Kaai, om maar één ding te noemen, er gebeurt meer, want de Vlaamse Brusselaar komt op de proppen. Dat is een kleine aardschok, in heel het spel en in de cultuur. Hugo organiseerde voor het eerst het Kaaitheaterfestival. We hadden dat wel al in Amsterdam. Ik heb drie grote mensen gehad: Risaert ten Cate, waarschijnlijk toch de allergrootste onder de groten, jammer genoeg recent overleden. Jan Cassis, van het Nederlands Theater Instituut en mijn mentor, ook de mentor van Franz Marijnen, Willy Hofman die mee Toneelraad had opgericht. In Amsterdam had je ook zo'n figuur, Hans Juring, van de Theaterunie. Bij ons had je ook een heel informeel circuit, je had de Zwarte Zaal in Gent, bij Milou en Pierre Vlerick. Je had Eric Antonis in Turnhout, HETPALEIS met Bob Van Haelder, je had ook andere dingen in Antwerpen. Je had zo een aantal plekken waar het tweede,

derde en vierde circuit hun producten konden slijten en waar aan nieuwe publieksopbouw werd gedaan. Maar Hugo heeft Brussel op de kaart gezet, met artiesten die hij rond zich verzameld heeft. Het doet me altijd een beetje denken aan een Amerikaans model. Iets later komt dan Gerard Mortier. Brussel was in de jaren zeventig een transitgebied, wij reden met de trein naar Parijs, Amsterdam, Rotterdam, en ik passeerde Brussel. In de jaren '80 krijg je door een aantal interventies plotseling een scene. Wat ik nu jammer vind, is dat die Noord-Zuidas is verbroken, of veranderd. Ik moet tot mijn grote schaamte zeggen dat ik nog nauwelijks in Amsterdam kom. Tijdsgebrek ook, omdat hier plotseling zoveel is waar we zo intensief mee bezig moeten zijn. Eigenlijk is het een schande dat een mens van mijn generatie eigenlijk nog nauwelijks in Amsterdam komt. Ik lees er wel over, ik volg de politieke situatie in Nederland, ik volg Nederlandse tv omdat ze toch wel heel goeie praatprogramma's en informatieprogramma's hebben. VPRO in de jaren zeventig, dat was tv, maar van een hoog niveau. Ook in Vlaanderen was er een fanatiek VPRO-publiek. Zondagavond zaten honderden gasten aan hun tv gekluisterd voor het *Simplistisch Verbond* van Kooten en De Bie. Ik was een geweldige fanaat van W.T. Schippers, daar ging ik mee naar Amsterdam, of *Horse for the Dogs*, die voorstelling met die honden. Schippers in de zaal, er zaten mensen met honden, het was niet duidelijk of die geënceneerd waren of niet, en als het doek opengaat, zie je honden op scène. Niet 20 minuten, veel langer! Vandaag zou dat absoluut kunnen, en toch gebeurt het niet, en niet alleen omdat het al gebeurd is, want de mensen weten niet dat het ooit gebeurd is.

Heb je zicht op het toenmalig cultuurbeleid?

Ik vind dat er vandaag te veel beleid is, letterlijk. Ik weet niet meer of er in die tijd überhaupt een beleid was, alleen heb ik een vage herinnering van toen Karel Poma Minister van Cultuur was, de vader van een goede vriend van mij. Die mens hadden ze een superministerie van ecologie moeten geven, hij was één van de eerste grote ecologische denkers in Vlaanderen, maar die hebben ze Minister van Cultuur gemaakt en Dewael was dan de grote doorbraak. Maar wij waren zo intensief bezig, terwijl je nu met beleid bezig moet zijn. Eigenlijk moet het Beleid de voorwaarden creëren waarbinnen op een menswaardige manier kan gewerkt worden. Zo zou het moeten zijn.

Interview: Wouter Hillaert

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Lene Van Langenhove