

## **“We wilden het gewoon anders doen, meer concreet”**

**Sam Bogaerts**

### **Hoe zou je het tijdsklimaat van de jaren tachtig beschrijven voor iemand die er niet bij was?**

Voor mij was dat de tijd van vernieuwing. Ik ben volwassen geworden in de jaren zestig, mei '68 was het jaar van mijn legerdienst, waarbij ik ook wel eens in het cachot zat. Ik had helemaal niet het gevoel van vrijheid dat in Parijs heerste. Maar na de jaren zestig kwamen de jaren zeventig, waarin de economische druk alsmaar groter werd, met de oliecrisis bijvoorbeeld. Ineens kon er niets meer en pas begin jaren tachtig waren er terug grootse plannen. In mijn persoonlijk leven was dat ook zo. Ik had er al een leven op zitten, maar mocht eind jaren zeventig volledig opnieuw beginnen. Mijn vorige leven had niks met cultuur te maken en nu kreeg dat plots een centrale plaats, dat was fantastisch.

### **Met de regeringen Wilfried Martens en de raketten, zaken die wij meteen verbinden met de jaren tachtig, waren theatermakers toen niet bezig?**

Die rakettenkwesatie namen we toch niet echt au sérieux, dat leek niet echt gevaarlijk. Al die regeringen Wilfried Martens, dat was sowieso al een Zuid-Amerikaanse farce. Zo werd dat in ieder geval bekeken. We hadden ook het idee, of ik in ieder geval, dat de echte leiding niet bij Martens lag, maar ergens diep verborgen in de kabinetten.

### **Maar is het ook een signaal van een cultuurveld of kunstenveld om helemaal anders aan politiek te doen dan in de jaren zeventig het geval was? Ging men een ander soort vrijruimte opeisen?**

Vanaf eind jaren zeventig stond bij mij sowieso het ontdekken van cultuur en theater in het algemeen voorop. Ik had daarvoor in mijn familie eigenlijk nooit met cultuur te maken gehad, dat bestond gewoon niet. Mijn vader werkte bij *Gazet van Antwerpen* en hij bracht af en toe wel eens een boekje mee, maar dat was het. Ik heb hem ooit eens zien huilen bij een televisie-uitzending van *Het gezin van Paemel*. Dat was voor mij een trigger om op zoek te gaan naar waar die ontroering vandaan kwam. Ik kan dus moeilijk de cultuur van de jaren tachtig vergelijken met wat er daarvoor was, want dat weet ik eenvoudigweg niet. Ik herinner me alleen nog wat ik ervoer toen ik begon aan mijn opleiding aan het Conservatorium van Antwerpen, aan de Woord-afdeling. Toen begon ik ook te figureren onder Domien De Gruyter in de KNS, dat was één en al leute. Die acteurs zaten gewoon te drinken, te eten en te kletsen, tot ze even werden opgeroepen om een scène te spelen, dan waren ze weer een kwartier vrij om te drinken en te kletsen. Je kunt dat echt niet au sérieux nemen. De regisseurs van dienst werden dan ook uitgelachen. Maar we kenden veel spelplezier; dat was toneel. We wilden met een paar jonge mensen, zoals Lucas Vandervost, Warre Borgmans, Luk Perceval en Johan Van Assche, het gewoon anders doen. Wij wilden niet het van buiten geleerde roepen beoefenen, zoals op die grote podia. Wij wilden denkend spreken. Het denken en het spreken dat samenvalt. We wilden de tekst op het moment zelf laten ontstaan. Wij wilden gewoon meer concreetheid, meer realiteit. We wilden vooral geloofwaardiger zijn op toneel.

### **Wat was de functie van de stadstheaters?**

Ik denk dat de belangrijkste functie van de stadstheaters toen tewerkstelling was. Zowel achter de schermen als op het toneel zelf. Je had ook altijd wonderlijke beslissingen van nieuwe directies. De stadstheaters werden niet zo serieus genomen, want vielen als het ware binnen een aparte categorie, waar al het geld naartoe ging. Dat was voor ons geen kunst en geen cultuur. Ik herinner me een voorstelling: *Dantons dood*. Walter Tillemans had dat geregisseerd, ik figureerde erin en Jan Decorte kwam toen filmen voor *Kunstzaken*. Hij wou alleen de scène met de beul en dat was ik. Van al die andere scènes wou hij echt niks weten, want dat was allemaal flauwekul. En dat zei hij dan ook. Er ontstond een gigantische

ruzie tussen Walter Tillemans en Jan Decorte.

### **Het idee om zelf iets op te starten, is gegroeid vanuit een reactie met wat je in de stadstheaters zag?**

Ja, er was immers verder niks. Er waren nauwelijks kamertheaters: je had het Fakkeltheater, maar dat was ook gericht op het groot publiek. Wij werden toch een beetje beïnvloed door de nieuwe Duitse dramaturgie en door al de grote regisseurs van toen: Peter Stein en Peter Zadek bijvoorbeeld. We kenden ze eigenlijk alleen maar uit verhalen van anderen, want ik denk niet dat er ooit iemand van ons een voorstelling van heeft gezien. Maar toch had dat effect op de vernieuwing. Bovendien wilden we gewoon ons eigen soort theater kunnen spelen, met alles wat daarbij hoort.

### **Hoe is De Witte Kraai precies ontstaan?**

Dat is eigenlijk eind jaren zeventig begonnen, op het Conservatorium van Antwerpen, waar het eerste jaar Woord en het eerste jaar Toneel vaak samen les hadden. Ik zat bij Woord en Lucas Vandervost zat bij Toneel. Ik was een beetje ouder en had een natuurlijk overwicht, dus werd ik al vrij snel regisseur. Ik werd door hen op dat vlak vrij snel au sérieux genomen. We maakten cabaretachtige dingen voor het Humorfestival van Heist en we hebben ook nog het festival Cameretten gewonnen in Delft. Dat was eigenlijk niet wat we wilden, want we wilden aanvaard worden binnen het toneel. Dus zijn Lucas en ik ons daarop gaan toeleggen; eerst was het *De Minnaar* van Harold Pinter, en dan een zelfgeschreven stuk, *Klowns?* met Lucas Vandervost en Camilia Blereau, later met Viviane De Muynck. Zo zijn we er eigenlijk in gerold en dat liep goed. We kregen mooie recensies en veel volk. Op een gegeven moment kwam Luk Perceval af met een vriendin uit Schoten. Haar man had een gebouw gekocht waar we een theater van mochten maken. En dat hebben wij dan gedaan. Op een paar maanden tijd hebben we verwarming geïnstalleerd en het naar onze hand gezet. We hebben er eigenlijk één jaar *De Witte Kraai* uitgebaat; het was er zeer gezellig, met tafeltjes beneden, achteraan een tribune en het volledige gebouw dat dienst deed als bijzonder decor. Het was zo nieuw en anders dat de studenten van de studio Herman Teirlinck niet mochten komen kijken! Maar na een jaar wou die mevrouw zelf meespelen en dat vonden we niet oké. Toen is het opgehouden.

### **Wat was er vernieuwend aan een stuk als *De Minnaar*?**

Daarin was het relativerende nieuw. Er belde bijvoorbeeld op een bepaald moment iemand aan de deur, de echte buitendeur van dat zaaltje. Warre Borgmans deed dan open en ik stond daar als melkboer, met melk voor de deur. Warre speelde dat hij helemaal in de war was, dat het écht de melkboer was die toevallig aanbelde. Iedereen trapte er in, eventjes toch. Ze dachten allemaal dat wij dat erbij hadden verzonnen, maar het bezoek van de melkboer staat wel in dat stuk. We hadden van het voorgeschreven koppel twee mannen gemaakt, waarvan de ene de andere ging pijpen. Op het cruciale moment waarop de onderbroek naar beneden moest was het ineens volledig verlicht, en zei ik, omdat ik achter het licht zat: 'Oh pardon', en gaf dan pas de black-out. Dat relativeren was toen nieuw, dat was toen leuk. Maar je moet wel eerst iets wezenlijks opbouwen, voor je kunt relativeren. Anders is het flauwekul.

### **Hoe belandde je bij Pinter en hoe kwamen jullie aan de teksten? Waren er bepaalde criteria om met een stuk aan de slag te gaan?**

Eigenlijk was dat vooral door toeval. Je zocht iets voor twee mensen, want we hadden maar twee mensen. Dan leer je Pinter kennen en denk je dat een bepaald stuk wel kan werken. Wat we vooral niet hadden, was een vaste ploeg vormgevers of dramaturgen. Dat lukte toen allemaal niet. Ik denk ook niet, dat dat toen op die manier al echt bestond.

### **Hoe was de verhouding met Ivo Van Hove toen, nog voor jullie met *Akt Vertikaal* samenwerkten?**

Het werk van Ivo Van Hove viel op door zijn vormgeving, die was van Jan Verswijfelt. Dat

was bijzonder en ook allemaal gedurfd. De Witte Kraai is dan gefusioneerd met Akt Vertikaal, waarbij Ivo ondertussen aan het werk was. Dat gebeurde vooral omdat ik gevraagd was door Het Zuidelijk Toneel. Op korte tijd veranderde er heel veel. Ivo moest dan met Lucas Vandervost samenwerken, dat is maar vrij kort goed gegaan.

**Omwille van de smeer is een tekst die jullie zelf geschreven hebben, maar het scenario raakte eigenlijk nooit af?**

Inderdaad. En het theater schoot in brand op de première. Dat was toen ergens bij Het Trojaanse Paard op zolder, allemaal heel krakkemikkig. Waarschijnlijk waren we wat te lang bezig geweest. Ineens begon alles te stinken en schoot het lichtorgel, of wat daarvoor doorging, gewoon in brand. Maar verder was het een leuke voorstelling.

**Hoe nieuw was de omgang met tekst?**

Voor ons was dat het enige wat we wilden doen op dat moment. Ik denk niet dat we echt voorbeelden hadden. Of toch, misschien was Botho Strauss een beetje een voorbeeld. Omdat die ook met kleine scènes werkte, zoals bijvoorbeeld in *Het Park*. Dat was wel inspirerend. Maar *Smeer* was daarvoor al geschreven. Dat bleef toch vrij dicht bij realistische scènes, vind ik.

**De voorstelling *Het Park* met *De Mannen van de Dam*, staat geboekstaafd als één van de belangrijke voorstellingen van toen. Wat typeerde die voorstelling?**

Dat was inderdaad een sterke voorstelling. Wat er met die personages gebeurde, was allemaal niet realistisch, of niet realistisch uitgewerkt. Er zat veel spel bij, verbeelding, absurdisme en surrealisme. Het ging wel over dagelijkse bezigheden, wat het dan weer herkenbaar maakte. Dat sprak de mensen aan, maar de beelden waren helemaal niet naturalistisch. Ik herinner me bijvoorbeeld dat we in de Zuilenzaal van de Zoo speelden, en Dirk Van Dijck was eerst naast de zaal en onder de tribune allerlei dierengeluiden aan het maken, voor hij in zijn rol verscheen. Het leek alsof de beesten waren losgebroken, uit de dierentuin. Dat waren zeer leuke dingen, we hielden van geestigheden.

**Als je zegt dat het niet naturalistisch was, waar lag dan die authenticiteit en die geloofwaardigheid? Echtheid lijkt belangrijk te zijn, maar hoe verbind je dat met expressionisme?**

Er was bijvoorbeeld een scène waar Dirk Van Dijck als oudere man Chris Nietvelt tegenkomt als jong meisje, die zomers, sexy was gekleed. Dirks handen gingen hun eigen leven leiden. Hij kon dat niet beheersen. De bewegingen weken af van het naturalisme, maar waren toch herkenbaar. Zijn geile gedachten kwamen in zijn handen en armen tot leven, hij speelde dat fantastisch! Dat was echt een straf moment: Chris had dan zout bij, strooide dat op haar tong, en dat alleen was voldoende om zijn hand te laten uitschieten. Wel, dat was geloofwaardig! En toch ging het niet om een nabootsing van de realiteit. De persoonlijkheid werd veel meer uitgespeeld dan in het klassieke toneel. Met veel meer lef ook. Dat had te maken met jong en creatief zijn, denk ik. En met de behoefte om ons af te zetten tegen wat er toen gebeurde. We kregen geen geld en de klassieke theaters wel. Dat waren echt twee partijen.

**Van waar kwam die creativiteit? Kwam dat uit de film, uit teksten die je las of gewoon van de straat?**

Ik denk van de verhalen van de Duitse regisseurs, die we dan op onze eigen manier naar ons toetrokken. De teksten van Heiner Müller waren ook zeer belangrijk als inspiratiebron. Die teksten weken toch af van het gangbare, waar we in het begin veel moeite mee hadden, maar uiteindelijk begonnen we het toch te begrijpen en dan werd het zeer interessant. Wat we daar vooral in begrepen was zijn levenservaring, die bijvoorbeeld in *Kwartet* steekt, maar ook in *Verkommerde oever*. Ook waren we aangetrokken door de gespletenheid om tegelijkertijd dader en slachtoffer te zijn, mes en wonde, toeschouwer en onderdaan van zijn eigen dictatuur. Die enorme tweespalt was een zeer sterk element in zijn stukken. In *Kwartet*

gaat het over de romantiek van het begin van een relatie en dat je daar iets moet op vinden, want dat het niet eeuwig blijft duren. En het verhaal dat hij *Kwartet* schreef, terwijl zijn vrouw met een ander lag te neuken in de kamer ernaast, dat vonden we toch spannend. Het was echt een uitdaging om 'jouw' Müller te doen. Echt concurrentie ook wel. Wie maakt de beste of de sterkste versie van het stuk? Die verschillende versies verschenen dan ook nog vaak in hetzelfde jaar.

**De *Hamletmachine* had Jan Decorte ook gedaan, maar wat wilden jullie er tegenover zetten? Op welke manier was jullie *Hamletmachine* anders dan die van Jan Decorte?**

Bij mij kwam er altijd meer helderheid bij kijken, omdat ik bepaalde dingen echt aanschouwelijk maakte. Soms had een bepaald element niks met de tekst te maken, maar toch ontstond het vanuit een behoefte. Ik heb die voorstelling gemaakt bij Globe in Eindhoven. Ik had bijvoorbeeld een stripteasedanseres gezocht en op haar billen was in lichtgevende verf de kop van Karl Marx getekend. Dat vond ik geestig. Ik kon aanwijzen in welk gedeelte van de tekst ik daartoe was gekomen, maar ik kon het niet uitleggen. Het was zeer intuïtief. Ik had ook iemand die een beetje leek op Heiner Müller, die heel de tijd keek en opnames maakte van de Hamletvertolker, en op een bepaald moment met hem ging slouwen. En dan een dialoog: 'Ik wil in mijn schijt kruipen en in mijn aders wonen'. Dat was zeer begrijpelijk, omdat het ergens op sloeg. Je moest dat niet opslaan in je herinnering om het te kunnen begrijpen. Je stond er niet bij stil, want het klopte. Wij noemden dat toen concreetheid.

**Het is toch een grote afrekening met de revolutiegedachte van de jaren zeventig?**

Ja, maar dat zat ook in de tekst. De beelden van Karl Marx, Vladimir Lenin en Jozef Stalin werden opgevoerd en moesten kapot gegooid worden. Er werd ook verwezen naar 'biefstukken-socialisme' en zo. Het beeld van Stalin was een grote koelkast met een tv op. Ik voegde er het beeld van Heiner Müller zelf aan toe, die zichzelf filmde. Dat soort gelaagdheden, maar bijna allemaal zeer intuïtief en nooit vanuit een analyse.

**In de jaren tachtig lijkt het woord 'revolutie' nog altijd een rol te spelen. Wat betekende revolutie toen voor jullie?**

Eigenlijk niets. Het was een begrip waar we niet veel mee hadden. We hadden het veel te goed, want het was een zeer welvarende periode. Revolutie was koketteren en had te maken met een nieuwsgierigheid, naar hoe het zou kunnen zijn. Oost-Duitsland, daar hadden we allemaal medelijden mee. We gingen daar ook kijken en hadden er vragen bij. Het ging niet echt ver allemaal. Eind jaren tachtig waren we dan verwonderd dat er iets zeer revolutionairs gebeurde. Dat heeft iedereen overvallen. We zagen het eigenlijk niet aankomen en dat zegt voldoende.

**Die beelden van *Who's afraid of Virginia Woolf*? spreken nog altijd heel erg aan. Vanwaar die keuze om in het Engels en het Nederlands te spelen?**

Vanuit de onmogelijkheid om het Amerikaans te vertalen in het Nederlands. Je verliest zoveel van die gekauwde tussenvoegsels. Je verliest gewoon te veel van de muzikaliteit van het Amerikaans. Het leek ons een leuk idee en toen we het in een bepaalde scène probeerden, was iedereen er weg van. Ik had natuurlijk ook geweldige acteurs: Viviane De Muynck, Tania Van der Sanden en Kees Hulst. Ook nog iemand die nog nooit had geacteerd, wat zeer mooi bleek te werken. Na de helft van het stuk was ik het echt beu. Ik wou niet nog eens een uur hetzelfde doen. Daarom hebben we het tweede deel vervangen door smartlapliedjes. Dat beviel mij. Ik vond dat als mededeling toen veel juister dan wat er in het tweede deel van de tekst stond. Je zou het stuk nu niet meer kunnen opvoeren, want er moeten ondertussen tien contracten getekend worden opdat er geen letter zou veranderd worden.

**Hoe zou je de positie, functie of waarde van tekst beschrijven voor het theater dat jullie maakten?**

Het was een gebruikselement, net zoals licht, geluid, spel en beeld. Het was één van de elementen waarmee je aan de slag gaat. Het was toch een beetje postdramatisch allemaal. Zonder dat we daar ooit bewust mee bezig waren, want die trend was toen ook nog niet zo uitgesproken. Het postmodernisme was trouwens niet echt iets waarmee we ons identificeerden. Het werd gebruikt in recensies, maar we lachten daar toch een beetje mee.

**Who's afraid of Virginia Woolf? was de laatste voorstelling die je maakte vooraleer je naar Nederland vertrok. Hoe zat het met Nederland op dat moment, op artistiek en financieel vlak?**

In het begin van de jaren tachtig was dat het 'wingewest'. We konden overleven, dankzij de uitkoopsommen van Nederland! We hebben Nederland toch tien jaar overspoeld en weggespeeld met Vlaamse acteurs en met het Vlaams toneel. Maar daarna is er iets veranderd in de cultuurpolitiek van Nederland, waardoor de eigen voorstellingen werden bevoorreed, subsidiair gezien. Men kreeg er extra geld voor eigen voorstellingen. Dat werd alsmar moeilijker en je ziet vandaag het resultaat. Het zijn terug twee werelden.

**Wat hadden jullie toen voor op wat in Nederland gebeurde?**

Geloofwaardigheid en die geestigheid natuurlijk. Ik denk dat het Vlaamse toneel grappig en geestig was. Je had altijd een goede avond. Bovendien kon men de sappige taal wel smaken. Ik heb twee of drie jaar bij Toneelgroep Amsterdam hard gewerkt aan het bouwen van een groep. Je had drie of vier verschillende groepen waar de acteurs uit voortkwamen en dat was heel veel werk om die bij elkaar te krijgen, om die op één artistiek spoor te brengen. Maar dat is toen uiteindelijk gelukt en in feite is dat nog altijd de basis van Toneelgroep Amsterdam.

**Wat was dat artistieke spoor?**

Dat het als gezelschap een meerwaarde is als je met dezelfde mensen werkt, dat je elkaar beter leert kennen. Dat het niet altijd ad hoc werken is.

**Hoe was Rijnders als regisseur en als artistiek leider?**

Het is vooral een grote observator. Hij keek heel veel en hij zei eigenlijk nooit echt veel. Maar op een bepaald moment kwam het dan allemaal samen. Hij was een natuurlijke leidersfiguur.

**Hoe regisseerde je zelf? Wat er mij zo opvalt in de vele gesprekken, is de sadistische manier van veel regisseurs om met een acteur om te gaan: Jan Decorte, Wim Vandekeybus, Ivo Van Hove.**

Neen, ik deed het tegenovergestelde, nog altijd trouwens. Tijdens de repetities zie je tachtig slechte dingen en tien goede. Ik heb het enkel over die tien goeie elementen en wonderlijk genoeg zijn er na twee weken tachtig goede en tien slechte. Ik vereenvoudig het nu wel, maar je moet er gewoon op vertrouwen dat het beter werkt als je de positieve dingen eruit pikt. Ik was ook heel erg begaan met de analyse van de situaties binnen een scène. Vanaf het moment dat je die hebt ontdekt in een tekst, kun je die scène nooit nog anders spelen. Het begin van *Who's Afraid of Virginia Woolf?* bijvoorbeeld. Martha en George komen thuis van een feestje en je hoort ze voor de deur wat stommelen en rommelen, tot Martha stomdronken uitroept: 'What a dump!' Wij speelden het vanuit het idee, dat George daar gekakt had, vlak voor de deur, en dat die 'What a dump!' daarvan kwam. Ze kwamen lachend binnen en het publiek kwam ons verhaal nooit te weten, maar de acteurs hadden iets heel concreets om te spelen. En dan kwam Nick binnen, met één schoen, want hij had dan zozegd in die stront getrapt. Het publiek kon dat totaal niet volgen, maar het was toch zeer concreet gespeeld. Dat vond ik altijd leuk om te bedenken.

**Hoe zou je zo'n repetitieproces beschrijven en wat was het verschil met wat je zelf als figurant had ervaren in de KNS bijvoorbeeld?**

Ik denk dat we op zoek waren naar wezenlijke dingen om over te brengen, om te communiceren en om niet het toeval te laten spelen. Dat was een bekommernis. Ik wilde ook

heel bewust niet enkel een negatief wereldbeeld tonen, want ik vond dat gelogen. Luk Perceval was erg bezig met dat negatieve. Het kon niet negatief genoeg zijn, maar ik dacht dan altijd: 'je leeft toch graag! Waarom leef je graag, waarin zit dat dan?' Ik eindigde heel veel voorstellingen met een liedje om mensen met iets naar huis te sturen, iets anders dan al de ellende, die je ook aantoonde, maar de ellende mocht niet de enige mededeling zijn.

**De jaren tachtig is ook het begin voor VTM, dat het monopolie van de VRT doorbreekt. Is de omnivoor, die geen onderscheid meer maakt tussen high en low, typisch voor toen?**

Ik denk het wel. Als ik het nu achteraf bekijk, dan vind ik wel dat ik te weinig inzicht had in het high. Ik ben daar te weinig mee bezig geweest. Dat is ook wel een gevolg van mijn persoonlijke geschiedenis: een jeugd zonder cultuur is gewoon een jeugd zonder cultuur. Je kan dat nooit helemaal inhalen. Het heeft ook wel voordelen, je loopt niet zo snel achter de culturele meute aan. Maar ik heb het altijd wel als een gemis ervaren.

**Zijn er sleutelmomenten geweest in je eigen parcours, waarvan je denkt 'daar heb ik iets nieuws gevonden', zoals een voorstelling die achteraf belangrijk is gebleken?**

Eerst en vooral is *Kwartet* van Heiner Müller belangrijk, omdat ik geen Duits kende, en ik dat toch ben beginnen te vertalen, met een woordenboekje. Het resultaat was er dan ook naar, maar alles wat er stond, begreep ik wel. En ook de acteurs begrepen het en konden het spelen. Het vatte toch wel de geest van het stuk. Ik heb er tien jaar later een goede, juiste vertaling van gemaakt en die wijkt veel af van die eerste, maar de essentie was er toen wel. Dat was voor mij toch een sterk moment. *Who's Afraid of Virginia Woolf?* is ook belangrijk geweest. Ik vond het sterk om zo brutaal met die teksten om te gaan. *Het Park* was minder cruciaal voor mij, omdat het allemaal vanzelf leek te gaan. We hadden geen geld, moesten creatief zijn en dat waren we ook. Het waren ook fantastische acteurs: Warre Borgmans, Viviane De Muynck, Dirk Van Dijk, Tania Van der Sanden. Zij zijn toch diegenen die de voorstellingen deden werken. Er ontstond ook een generatie die zich langzaam en zeker meer ging bemoeien met het werkproces en het creatieproces. Dat is zeker. Voor mij maakte dat het maken niet moeilijker, ik had veel te zeggen, dat viel dus wel mee. Misschien zou ik achteraf, als ik erover zou nadenken, op incidenten stuiten die ik al lang vergeten ben. Die zullen er zeker geweest zijn. Een andere voorstelling die belangrijk is geweest is *King Lear*, met Ton Lutz en Peter Oosthoek. *King Lear* was een bepaalde ontdekking van het situationele bij William Shakespeare. Gloucester, een blinde man, ging met zijn zoon naar Dover om van de kliffen te springen. Dat is puur situatie. Hoe breng je dat zonder middelen op het toneel? Peter Oosthoek was juist geopereerd aan zijn lever en die kon niet van een klein trapje afspringen. Hij moest heel voorzichtig gaan liggen en bovenop hem legden we nog de dikke pels jas van de zoon. Dan kon Peter nog juist zijn armen naar boven doen en al vliegend met veel moeite iets zeggen. Maar hij vloog, en dat was erg mooi. Je kreeg de tijd om er in mee te gaan en het neerkomen op de grond werd gewoon verbeeld door hij die zijn armen op de grond liet vallen. Zo ontdek je hoe krachtig dingen kunnen zijn, als je bij de eenvoud blijft. Naast *King Lear* is ook *Romeo en Julia* van tel geweest, maar dat was veel vroeger, bij het begin van de jaren tachtig. Toen heb ik *Romeo en Julia* gemaakt voor vier spelers, twee mannen en twee vrouwen. Warre Borgmans speelde tegelijkertijd Romeo en de vader van Julia. We waren uitgegaan van het idee dat als die clans al zolang ruzie maakten, de ene al een been kwijt was en de andere een arm. Je zag dus die rolwisselingen en dat was erg geestig. Romeo moest alleen maar zijn been optrekken om de vader van Julia te worden, heel leuk om te zien.

**Als je vandaag terugkijkt naar toen, zijn er dan ook negatieve effecten van de jaren tachtig? Dingen die anders uitgedraaid zijn?**

Goh, het 'naturel' in de soaps en op toneel ook. Het valse gevoel, dat dat dan 'echt' en geloofwaardig zou zijn. Het is onvoldoende om alleen daarmee tot kunst te komen of tot een meerwaarde of een gelaagdheid. Je kan de literaire taal dan niet overbrengen. Je krijgt een toontje, dat ergens anders op lijkt. Dat vind ik echt een kwalijk gevolg. Ik zie nog te veel

dingen die drijven op dat zogenaamde 'naturel'.

### **Even over het cultuurbeleid. Vanaf welk moment kregen jullie subsidies?**

De Witte Kraai werd gesubsidieerd vanaf het moment dat ik wegging en ik had het idee dat het ook zo bedoeld was. Het was een teken. We hadden al een paar subsidietjes gekregen, maar het klikte gewoon niet. Subsidies en Sam Bogaerts, dat heeft nooit goed samen gegaan. Waarschijnlijk ook omdat mijn dossiers niet goed waren. Ik wilde het ook allemaal zelf doen en schreef mijn dossiers waarschijnlijk met te weinig afstand. Maar ik mag niet klagen, want ik heb toch een tiental jaren gesubsidieerd kunnen werken in Amsterdam en in Gent.

### **Zijn er nog keerpunten in de jaren tachtig die je persoonlijk raakten?**

De Golfoorlog was voor mij een belangrijk keerpunt, en daar eindigden de jaren tachtig ook definitief mee. In de moderne wereld, waar er toch genoeg weldenkende mensen rondlopen, kon er niettemin een oorlog ontstaan. En dat op zo'n manier, en omwille van olie en allerlei rare, stinkende belangen. Ik denk dat ik daar vijf jaar last van heb gehad.

Wat mij betreft was eigenlijk mijn goesting toen om voorstellingen te maken fel verminderd. Ik zag er het nut niet meer van in. Het zal wel iets heel persoonlijks geweest zijn. Ik voelde mij daarna altijd meer en meer in de greep van de commerciële dwang. Dat heb ik ook veel te lang gedaan, of moeten doen. Een soort vrijplaats was ineens weg. Tot en met Toneelgroep Amsterdam heb ik kunnen doen wat ik wou. Ik kon vanalles kwijt in mijn werk, meestal intuïtief wel. Daarna, bij NTG en vooral bij Malpertuis was dat allemaal alleen maar resultaatgericht. Er moest publiek gevonden worden. Er moesten successen zijn. En vooral, er moesten inkomsten zijn, en véél! Er moesten gebouwen worden afbetaald, zelfs dubbel, voor mijn gevoel. Met het publiek waren we nooit echt bezig, de momenten dat we er niet mee bezig waren, kwam het publiek vanzelf. Vanaf het moment dat je ermee bezig was, waren ze ineens weg. Ik denk dat het heel vaak zo werkt.

### **Voor hoeveel publiek speelde De Witte Kraai doorgaans?**

Er kon honderd man in het theatertje, en het kleine-zalen-circuit speelde zich ook rond een honderdtal man af. Van De Toneelschuur in Haarlem, tot De Muze in Emmen, kleine zalen, die wel vol zaten. De publieksopkomst was eigenlijk vrij constant. Van het moment dat we in Eindhoven of in Amsterdam gingen werken, werd de schaal groter.

### **Zou je kunnen zeggen dat jullie een publiek anders hebben leren kijken?**

Ik hoop vooral dat we het anders hebben leren luisteren. Opdat ze het verschil herkenden tussen vanbuiten geleerd roepen en het denkend spreken. In het begin merkten de mensen dat blijkbaar niet. Ze hadden er toch niet zoveel last van als wij.

### **Wat is 'denkend spreken' precies?**

Dat de tekst ontstaat, op het moment dat je je mond opendoet. Het denken en het spreken moeten samenvallen. Je moest als speler literaire teksten ter plekke laten ontstaan. Wij noemen het een 'hier en nu' op school. Dus eigenlijk dat de tekst vertrekt in het denkcentrum, of in het spraakcentrum van de hersenen, en dat het niet via een extra 'gecontroleerd' weggetje naar buiten komt."

### **Is dat dan de grootste verdienste van de jaren tachtig, of zie je er nog andere?**

De kritische blik op het geheel van het landschap. Dat is toen ook ontstaan, en nu eigenlijk in de huidige ronde, volgens de geruchten die ik opvang, is het misschien wel tot volwassenheid gekomen. Dat er echt kritisch gekeken wordt naar de gevestigde huizen, of namen en dat men durft te zeggen: 'Eigenlijk, wat je schrijft, lijkt nergens op. Je doet niet wat je hier schrijft.'

### **In die tijd worden de kunstencentra opgericht en sommigen vinden dat de organisatie van het veld veel te versplinterd werd?**

Daar is het ook misgelopen. Het geld is naar instanties gegaan en niet naar de speler of de maker zelf. Dus er gaat zeer veel geld naar cultuur, maar het komt niet bij de kunstenaar terecht. Als je ziet hoeveel culturele centra we hebben, met allemaal een eigen organisatie. De gezelschappen hebben meestal 90% omkaderend personeel. Als er al acteurs vast in dienst zijn of makers. Ik denk dat daar wel een grote misgroei is geweest en dat komt toch omdat wij er in de jaren '80 veel te los over dachten.

**Met welk gevoel kijk je terug op de jaren tachtig?**

Ik wou eigenlijk dat ik had kunnen springen van eind jaren tachtig naar de helft 2000, de opleiding hier in Gent. Daartussenin heb ik mij uit de naad gewerkt voor de belangen van anderen, die niks met kunst of cultuur te maken hadden.

**Het is niet de manier van werken die je op school toepast die refereert naar de werkwijze toen?**

Toch wel, maar het is meer volwassen geworden. Dat 'vals naturel' ga je hier niet tegenkomen. We proberen in ieder geval niet om een stijl op te dringen, maar om ruimte te maken voor de eigen ontwikkelingen van de studenten. Elke student is verschillend. In de jaren tachtig was het een soort clubje. We deden allemaal hetzelfde, we hadden een stijl gevonden... In de jaren negentig is de commercie zeer belangrijk geworden en waren er allerlei financiële belangen. Aan het begin van de 21ste eeuw vind ik de persoonlijkheid van de kunstenaar/theatermaker/speler het allerbelangrijkste. Daar is de Gentse drama-opleiding dan ook op gebaseerd. Als die kunstenaar nu nog geld voor z'n eieren krijgt, gaan we nog straffe zaken zien!

Interview: Wouter Hillaert

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Eline Van de Voorde