

"Het niet kunnen realiseren van grote vormelijke dromen en dus met een beperkt budget andere verbeeldingsvormen hanteren"

Viviane De Muynck

Hoe herinner jij je de jaren tachtig? Wat zijn zoal de codewoorden voor deze periode?

Ik denk als een zoektocht. Zoals het zoeken naar nieuwe vormen en het zoeken naar een nieuwe dramaturgie, als de overgang van het politiek theater naar een maatschappijkritisch of betrokken theater. Het zoeken naar een vorm binnen de inhoud, die een groter publiek kon aanspreken en niet alleen het staan met de geheven vuist voor de fabriekspoorten. Dus we gingen op zoek om binnen een klassieke dramaturgie toch onderwerpen te vinden, die op een bepaalde manier aansloten bij een denkwereld van die tijd. Het integreren van situaties in de buitenwereld zeg maar, en voornamelijk, het incorporeren van een stijl van spelen, van een stijl van "zijn" op het theater. Of het hanteren van het theater, die verder ging dan het pure uitvoeren van een vormelijkheid, van een esthetiek die door een regisseur werd aangebracht. Het was dus eigenlijk een tijd, vind ik, van een grotere inbreng van de acteur. Men vergeet dat nu misschien, maar ik denk dat de –wat dan nog genoemd wordt- denkende acteur eigenlijk in die periode is ontstaan.

Hoe zou je het tijdsbeeld van toen buiten het theater schetsen?

Ik denk voor een gedeelte als een ontreddering: een ontreddering omdat "L'imagination au pouvoir" [de bekende slogan van mei '68, red.] deficitair was. Dit werd in die tijd erg duidelijk. Het waren heel kleine groepjes die op zoek waren naar dingen, en toch voelde je toen al de druk van een groeiende commercialisering en dus de druk om groepen samen te moeten gaan. Akt en Vertikaal werden bijvoorbeeld Akt Vertikaal. Dit was het begin van Ivo Van Hove, denk aan projecten als *De Geruchten* en *Ziektekiemen* en de Antwerpse groep De Witte Kraai. En de teloorgang van kleine groepen als De Mannen van den Dam, als ik het zo mag beschrijven. Je voelde dus toen al een noodzaak om een soort van samenwerkingsverbanden te moeten creëren die van buitenaf werden opgelegd. En die daarom altijd een beetje tot mislukking gedoemd zijn, omdat ze niet vanuit de basis groeien.

Hoe ben jij in het theater terecht gekomen? Ik heb begrepen dat het vrij laat was, in vergelijking met andere mensen.

Ja, het was vrij laat. Ik ben op een gegeven moment naast mijn werk begonnen met amateurtoneel om een soort van uitlaatklep te hebben in een vak waar ik altijd een grote bewondering voor had. En eerlijk gezegd, ben ik ook begonnen door de arrogantie die ik had dat ik het beter zou kunnen. En ja, de eerste keer op de scène voel je dat al, het contact dat je hebt met de mensen en de greep die je op de mensen hebt. Ik voelde de faciliteit waarmee je iets kan overbrengen, of waarmee je kan reageren wat op een scène gebeurt. En in zulk een wereld gebeuren er nogal wat onverwachte dingen. En het is uiteindelijk door een samenwerking met Senne Rouffaer dat ik in het theater ben gerold. Hij was toen directeur van het Conservatorium van Brussel en zei mij na de eerste repetitie: 'Wat doe jij in godsnaam op een kantoor?!'. Dat werd nog eens bevestigd door mensen van de overkoepelende wereldorganisatie. Dirk Bogaert (destijds voorzitter) en Sylvia Moffort (destijds vice-voorzitster) hebben mij ook gezegd: 'Je moet het proberen.' Ik heb daar eerst een hele tijd over nagedacht en toen de beslissing genomen ervoor te gaan. Ik gaf mezelf vijf jaar om me te bewijzen dat ik in het theater een verschil kon maken, of beter gezegd dat ik voor mezelf zou kunnen vaststellen dat ik een goede actrice was.

En dan ga je naar het Conservatorium van Brussel?

En toen ging ik inderdaad naar het Conservatorium van Brussel. Daar werd ik in het eerste jaar door Senne Rouffaer, die daar werkte, geconfronteerd met monologen. Erg logisch eigenlijk,

omdat je op deze wijze in een individueel parcours de basisprincipes en de basiswetten van het theater leert hanteren. Door die monologen leerde je alles af te breken wat je je voorstelde wat theater zou zijn om zo naar de essentie van theater te gaan. Die essentie is persoonlijk en dus de eerste reactie en niet de derde. Je leerde dus af om te incorporeren wat men later zou kunnen denken van bepaalde situaties. Ik heb daar nog les gehad van Ann Petersen, van wie mij het ongelooflijke enthousiasme is bijgebleven. Zij zat in kleine scènes die wij deden bijna zelf mee te spelen. We hadden ook een interessante klas: Mieke Verdin, Carla Van Parijs, Peter Rouffaer, en ik. In die opleiding zaten ook nog onder andere: Dirk Van Dijck en Frans Van Der Aa. Dat was een hele vruchtbare periode. Naast Ann Petersen, hebben we ook nog les gehad van Jan Devos, die doceerde voornamelijk Sensivity Training, de Stanislavskiaanse basis, en van Jan Decorte. Dat Jan Decorte erbij kwam, was een geweldige openbaring. Niet dat de andere lesgevers niet goed waren, maar wat ik aan Jan Decorte zo bijzonder vond, en nog steeds blij vinden, is dat hij in staat was om na afloop van een scène of een repetitie in één zin aan te geven, wat je had gedaan, waarom datgene wat je had gedaan niet goed was, en wat de mogelijkheid zou zijn om een andere ingang in de scène of van het personage te nemen. Hij was van een ongelooflijke helderheid in die periode. Onze samenwerking is vrij moeizaam gestart. Ik weet nog dat wij toen een Griekse tragedie deden waarin ik Io speelde. Op een gegeven moment had ik daar een bodeverhaal in. En als je als beginner daar naar kijkt, dan denk je: 'dat is eigenlijk een beetje de boodschapper die slecht nieuws brengt, maar dat zo goed mogelijk en zo grappig mogelijk probeert in te kleden'. Toen ik dat deed was hij het er niet mee eens. Hij zei iets heel belangrijks: 'jouw gevaar is de facilititeit waarmee je met een tekst omgaat, het is als een handschoen die je aantrekt, maar dat is niet interessant'. En ik begreep niet wat die man wou zeggen. Dus telkens weer, als we die bewuste scène repeteerden had hij iets van 'neen, neen, dat is het nog niet'. Na een maand was ik eigenlijk radeloos en heb ik thuis een bandrecordertje opgezet. Ik speelde de scène in mijn woonkamer, zoals ik de scène speelde in de repetitieruimte, en heb het teruggeluisterd. Toen begreep ik het. Ik hoorde wat ik daarnet zei over Senne Rouffaer het spelen van iets, het hanteren van iets om een indruk te wekken, maar voorbijgaan aan de initiële realiteit, je hoorde mij dus niet denken. En dat was een hele belangrijke ontdekking. Misschien vinden mensen dat nu achterhaald, maar het feit dat je voorbij gaat aan het denkproces als je de virtuositeit van een schrijver ook zo virtuoos brengt, heb ik altijd heel belangrijk gevonden. Dat je gaat zoeken naar een formulering heb ik dus bij Jan Decorte geleerd. Het is niet alleen het analyseren van een stuk naar je eigen personage toe, maar een dramaturgie die alles omvat. Dat is later nog op een ander niveau en op een andere wijze uitgediept door Jan Joris Lamers. Ik beschouw Jan Decorte als mijn eerste mentor en Jan Joris Lamers als mijn tweede.

Klopt het dat er binnen die opleiding heel veel verschillende invloeden samenkwamen?

Ja, dat klopt. Maar dat maakte het zo interessant! Iedereen heeft een eigen woordenschat; een eigen omschrijving van datgene wat nodig is, wat een acteur maakt tot een goed acteur. Het is pas in bijvoorbeeld het derde jaar dat je je realiseert dat ze eigenlijk allemaal hetzelfde bedoelen. Maar in het begin word je geconfronteerd met het verschil: Ann Petersen was een andere actrice dan Senne Rouffaer, of een Jan Devos. Jan Decorte was dan wéér totaal anders. Uiteindelijk ging het min of meer om hetzelfde, maar dat zie je in het begin niet. En het is natuurlijk die waaier van mogelijkheden, die waaier van lesgevers, die maakt dat je ook op verschillende manieren over de opleiding en over het vak gaat nadenken. Er zijn inderdaad acteurs die speelvogels zijn. Dat zijn mensen die willen spelen, de rest is voor hen minder interessanter. Van Jan Decorte heb ik geleerd het werk te objectiveren. Hij zei dat je dat moest kunnen, je moest afstand kunnen nemen en je moest wat je doet onder woorden kunnen brengen'. Er was natuurlijk een groot verschil tussen de opleidingen en het werk dat daar gebeurde. Bij Studio Herman Teirlinck waren ze veel meer bezig met het lichamelijke en waren dus veel beweeglijker. Zij konden veel sneller een reactie toveren, omdat zij vanuit een grotere

lichamelijkheid vertrokken. Daarnaast had je het Conservatorium van Antwerpen, waar denk ik The Method Acting eerder het vertrekpunt was. Dan zou je kunnen stellen dat Jan Decorte misschien iets Brechtiaanser was. Het is ook niet voor niks dat hij op een bepaald moment een opdracht gaf om te werken aan een leerstuk van Bertolt Brecht. Het is nooit tot een opvoering gekomen. Toen merkte je dat er heel veel meningen zijn als je met veel mensen rond de tafel zit en nog de droom van het democratisch principe najaagt. Er moet uiteindelijk toch iemand knopen doorhakken. Wij zijn daar compleet de mist ingegaan, denk ik.

Een opleiding in de jaren zestig en zeventig was echt een doorvoerkanal naar de grote huizen. Dit veranderde, je kreeg een ander soort opleiding?

Ja, want daar werd nu de grondslag gelegd voor het samenblijven van studenten. Dit werd later schering en inslag, want zo zijn immers onder andere Stan en De Roovers ontstaan. Omdat mensen een soort van gelijke richting van denken en van ontwikkelen vanuit de opleiding hadden, maakten ze nu de keus om ook na hun opleiding in die groep te blijven. Er werd trouwens met een bepaalde meewarigheid naar jonge mensen gekeken in de grote huizen en ze zaten bovendien overvol. Ik herinner me nog dat ik mijn tweede jaar werd gevraagd voor wat uiteindelijk de laatste voorstelling is gebleken in de Bourla: *Cause Célèbre* van Terence Rattigan in de regie van Martin Van Zundert. Ik weet nog goed dat ik in de kantine van de Bourla binnenkwam en dat Willy Vandermeulen daar zat, mij bekeek van kop tot teen en tegen de anderen zei: 'Ze gooien hier wat binnen!' Ze hadden bewust gekozen om een aantal jonge mensen met oudere mensen samen in een voorstelling te zetten. In het repetitieproces was er totaal geen probleem met acteurs als Bernard Verheyden, Julienne De Bruyn, Martin Van Zundert of Frank Aendenboom -corryfee van het theater-, hoewel je wel een verschil merkte. Het was het verschil tussen iemand die in een repertoiregezelschap zit en zo een andere relatie tot het werk hanteert en de jongeren die dit niet zagen. Dat je deze relatie zo moet hanteren in een repertoiregezelschap heb ik pas later begrepen, toen ik veel in Duitsland werkte. Die mensen kunnen natuurlijk niet telkens naar de bodem van iets gaan. Die spelen eerder ook 'the well-made plays', die je voor een groter publiek brengt en waar het een zaak is om het gegeven zo helder en zo smetteloos mogelijk naar een publiek te brengen.

Hoe zou je de stadstheaters of de sfeer die daar hing beschrijven? Hoe was het repertoiregezelschap toen?

Ik denk dat het niet verschilt van een repertoiregezelschap nu. Ik denk dat het de orde van grootte is die maakt dat een theater op een gegeven moment bijna een fabriekje wordt. De sfeer hangt dan af van de samenstelling van de groep en of er sterren - er zijn altijd getalenteerde mensen die niet voor niks sterren worden - tussen zitten. Er zijn ook mensen die misschien over net iets minder talenten beschikken, maar die wel de sociale vaardigheid hebben om een groep samen te houden. Dat is erg belangrijk, en dat was hier wel aanwezig denk ik.

Iemand als Bernard Verheyden, waar ik ontzettend goede herinneringen aan heb, vertelde vlak voor hij opging nog een mop en "hops" ging dan op. Daar stond ik altijd verbaasd naar te kijken. Dat kon ik niet en dat kan ik nog niet. Ik word nu nog soms gek van het gedoe van mensen voordat ze opgaan. Ik moet, decortiaans als ik ben, me concentreren op datgene wat voor mij ligt. Ik herinner mij ook Gaston Vandermeulen nog erg goed. Hij speelde hier ooit eens in een stuk dat heette *Drama van de Coriumanu* als ik me niet vergis. Het was een stuk over de naweeën van Hiroshima en Nagasaki, en over -het zal dus wel een Japans stuk zijn geweest- de moeilijkheden die de slachtoffers hadden om aansluiting te vinden bij een moderne, Japanse maatschappij, omdat ze als paria's werden bekeken. Ik zie Gaston Vandermeulen nog altijd voor mijn geestesoog staan, ik zie nog altijd zijn scherpte. Daar was ik toen geweldig van onder de indruk. Dus binnen een gezelschap had je ook toen al mensen die transparant waren, die denkend waren, alleen waren dat termen die toen nog niet bestonden en gehanteerd werden. Mensen als Robert Marcel, Alex Van Rooijen en de legendarische Jos Gevers waren grote

acteurs, alleen waren de wetmatigheden anders. De regels lagen anders, het aanzien van het vak was anders. Er is een bepaalde periode geweest dat de huizen een systeem hanteerde bestaande uit plannen. Je had het eerste, tweede en derde plan. Als derdeplanner moest je nog leren omgaan met die grote scène en het theater binnen een repertoiregegeven. Hierna groeide je door naar het tweede plan en als je echt erg getalenteerd was, dan kon je doorgroeien naar eerste plan. De sociale verdeling was dus denk ik niet toevallig. In sommige gevallen groeiden acteurs omdat ze erg goed konden omgaan met de regisseurs, maar ik denk wel dat talent aan de grondslag lag. We spreken namelijk over een tijd dat ze om de vier weken een première hadden. Je moest dus wel op zoek naar tekens, naar conventies die door een publiek gekend en aanvaard was. Ik ben, toen ik onlangs in Tokio was, naar het Kabukitheater gegaan. De voorstelling werd met muziek en op beweeglijke wijze gespeeld en al generaties lang hetzelfde opgevoerd. De herhaling zegt men daar is niet van belang, maar de wijze waarop je als acteur het brengt naar de mensen is van groot belang. De man die toen de hoofdrol speelde had een aantal monologen waarmee hij het publiek aansprak. Die monologen waren van een directheid en een 'transparantie' die ongelooflijk was. Ik kijk dus heel dubbel terug naar die periode. Enerzijds was het een goede leerschool met een aantal mensen die met een groot talent die dingen konden hanteren, en anderzijds was er de noodzaak om te produceren, waarbij de afspraken binnen het gezelschap ook groot moesten zijn. Op een bepaald moment is dit gegeven totaal omgeslagen als een soort actie-reactie. Men wilde niet meer meewerken in het plannenstelsel. Men wilde democratie! Alles goed en wel, maar daardoor heeft men ook een aantal mensen totaal buitenspel gezet. Zeker in Nederland met de 'Actie Tomaat'. Één van de legendarische Nederlandse acteurs was Guus Hermus. Hij is nu twee jaar geleden gestorven in het Roza Spier Huis in Laren. Hij was, net als Ank van der Moer, op een gegeven moment zo gedegouteerd dat hij nooit meer een voet op het theater heeft gezet. Terwijl wat Jan Joris Lamers zo speciaal maakt, is voor een gedeelte geïnspireerd door wat Ank van der Moer zei over theater. Hij had namelijk nog les van haar gehad. Dus soms gooit men met het badwater het kind weg.

Dus die hele grote tegenstelling die we ons herinneren tussen de bestofte grote huizen en de volledige vernieuwing is relatief?

Ja, ik denk dat het relatief is. Misschien heeft het er ook mee te maken dat ik veel mensen heb gekend, waardoor ik een aantal verschillen weet. Er zijn ook acteurs die ik onmiddellijk weer ben vergeten. Dit heeft natuurlijk ook te maken met het hanteren van die grote tekens. Door de grote schouwburgen en hun grote zalen moesten de tekens groter worden, dat wordt nu nog steeds gezegd. Ik speelde namelijk twee jaar geleden in de Salzburger Festspiele het stuk *Ein Fest für Boris*. Ik herinner me nog dat we van het vrij intimistisch bonbonnière Landestheater in Salzburg naar de grote zaal in Düsseldorf gingen. In de scène waarin een vrouw naast haar gezelschapsdame haar monoloog start, begint ze te beven door onzekerheid. Ik hoor de regisseuse Christiane Pöller nog zeggen: 'Mach es grösser'. Het moet groter zijn, want achterin zien ze het niet. Je moest dan dus zo gaan uitvergroten dat het onrealistisch werd. Daar kon je dan door de mensen die vooraan zaten op gepakt worden. Die dachten natuurlijk dat je slecht speelde. Het verschil tussen een grote zaal en een kleine zaal is dus eigenlijk architectuur en perspectief.

Waar zou je de speelstijl in *Maria Magdalena* tegenover zetten? Dat komt ook groot over.

Ja, natuurlijk was dat ook groot! Maar dat was groot in een gebrekkige lichamelijkeheid. Het zich niet goed voelen van een personage werd doorgetrokken naar een fysieke aanwezigheid op de scène. Of bijvoorbeeld het horten en stoten wat in het denken zit als het personage iets meedeelt, werd nog eens op een lichamelijke manier vertaald. Zo werden bepaalde dingen nog eens onderstreept door beweeglijkheid. Het was dus op een andere manier groot. Het werd ook

wel door andere mensen ervaren als grotesk.

***Maria Magdalena* wordt door zoveel mensen genoemd als dé voorstelling, of hét hoogtepunt van de jaren tachtig. Hoe heb jij die voorstelling ervaren?**

De brutaliteit! De brutaliteit van de keuzes, ik denk dat ik Senne Rouffaer nog nooit zo had zien spelen. Jan Pauwels stond daar ook in en Bert André en Jan Devos. De genadeloosheid en de kwetsbaarheid die door een vormelijkheid ontstaat. Dat is niet de kwetsbaarheid van de transparantie van Jan Joris Lamers, of zoals ze nu nog steeds genoemd wordt met betrekking tot het werk van Jan Lauwers. Nee, het is de kwetsbaarheid van een acteur die op moet met een vest die hij achterstevoren aan heeft. Ge moet het maar verkopen! Lucienne De Nutte van de Mannen van den Dam zat daar ook in, dus dat ongemak werd nog eens vormelijk geaccentueerd, maar dat was achteraf gezien ook noodzakelijk. Het is als actie en reactie, stof en weg stof, nieuw en tarra. Op een gegeven moment nivelleert zich dat naar een nieuwe vorm van 'zijn' op de scène. Bea Rouffaert [speelde ook mee in *Maria Magdalena*, red.] heb ik altijd een grote actrice gevonden. Zij zat ook in het Conservatorium van Brussel en ik heb nog met haar gespeeld in *Cimbeline*. Het was iets wat men hier te lande nog nooit gezien had. Ik moest dan denken wat ik tot dan toe in Duitsland had gezien. Het is Jan Decorte, die me zei: 'Je moet eens naar voorstellingen gaan kijken in Duitsland.' Mijn eerste voorstelling in Duitsland was *De Meeuw* in regie van Zadek en ik heb daarna nog veel van Zadek gezien. In die periode zei ik vaak tegen mijn studenten: 'Ik spring in de auto, en ik rij naar Bochum, heeft iemand zin om mee te gaan?' En zo krijg je dan een aantal elementen mee. Dit nieuw soort van spelen ging hier in België nog wel eens te ver. Dan ging men te ver in het formalisme, want eigenlijk was het natuurlijk ook formeel. Maar die eerste voorstelling *De Meeuw* van Zadek was indrukwekkend. Ik had nog nooit die manier van spelen gezien. Ik had de indruk dat de acteurs bijna hun tekst improviseerden. Dat had natuurlijk te maken met het feit dat het denken bijna altijd bezig was. Het doen werd voor een gedeelte gedictieerd door de esthetiek van de voorstelling. Maar er vielen soms pauzes binnen een monoloog of binnen een gesprek waardoor je de manipulatie van de mensen tegenover elkaar en het zoeken naar elkaars motieven werden verhelderd. We hebben het dan over Zadek. Van *Yvonne, Prinses van Bourgondië* viel ik ook achterover. Maar dat had met architectuur en perspectief te maken. Die grootte van de decors, dat was bijna opera! Het is ook niet voor niks, dat hij daarna opera gedaan heeft.

Hoe ging het toen je met Jan Decorte voor een voorstelling aan de slag ging. Klopt het dat hij heel autoritaire acteurs afkapte? Hoe was die voorstelling?

Natuurlijk was hij autoritair, ik denk dat veel regisseurs autoritair zijn. Zo had hij ook het idee dat iedereen moest klaarzitten tot de meester binnenkwam en dan begonnen we er aan. En eerlijk gezegd had ik daar minder problemen mee dan de rest. Ik dacht: "so what?" Ik zie wel wat ik ervan opsteek en de kleine kantjes waar je niks mee kan, moet je er maar bijnemen. Het is ook altijd een zoeken naar het leren spreken van elkaars taal. Iemand kan zeggen: het moet sneller, maar wat jij snel noemt en wat ik snel noem, zijn twee verschillende dingen. Dus je moet binnen zo'n groep naar elkaar toegroeien om op zoek te gaan naar de essentie, de esthetiek, de vorm. De dramaturgie op dat moment is duidelijk. We hadden al lang rond de tafel gezeten en dus het stuk geanalyseerd van A tot Z en van Z tot A. Dan begint op de vloer pas de zoektocht naar hoe je dingen zegt. Op een gegeven moment heb je dan door hoe je met een regisseur moet omgaan. Ik herinner me nog die eerste scène. Als ik opkwam en de tekst zei, was hij tevreden over de zegging, maar niet wat het inhoudelijk met zich bracht. Op een gegeven moment denk je dan: "Ok, daar is de muur, ik ga langs de muur schuifelen." Waardoor dan die fysieke actie of dat beeld wat je creëert eigenlijk dwingender is dan de mededeling. De mededeling wordt dan bijna zijn vormelijkheid, of de zegging van het vers wordt bijna terloops. Zo zoek je dan verder naar een symbiose van die verschillende elementen. En daaruit is het spraakgebrek gekomen: het lispelen. Jan Decorte zei: 'Hier moet je op zoek gaan naar iets wat zo dwingend is, waardoor

je begrijpt dat Imogena zo vasthoudt aan die Postumus'. En toen bleek het lispelen de schot in de roos te zijn. Bij mijn eindexamen was er een bekende regisseur die in de bespreking zei: 'Hele goeie actrice, maar ja, ze kan niet klappen.' Toen heeft Jan Decorte me maar even binnengeroepen om me een paar woorden te laten zeggen. En dat hij autoritair was, ja. Maar het was ook een onderwijssituatie. Hij had heel snel iets van: 'Dit klopt niet!' Om iemand dan door te laten werken en uiteindelijk te zeggen 'Dit klopt niet' is tijd verkwisten. *Im Dickicht der Städte* waar ik Shlink heb gedaan was voor mij ook een ongelooflijke ervaring. Dus ja, eigenlijk heb ik erg bewust gedacht 'Ik zie het wel.' En ik heb er erg veel van opgestoken, van die man. En het autoritaire aspect ten spijt heb ik er toch nog altijd een grote bewondering voor wat hij toen probeerde te doen. Jan Devos deed totaal verschillende dingen en toch hoorde het ergens samen.

Jan Devos bewandelt nu een ander pad dan toen. Jij hebt zijn werk ook gezien?

Ja, ik heb *Escuriaal* gezien waar ik geweldig van onder de indruk was. Jan Devos kwam natuurlijk ook gelauwerd uit het buitenland, want hij had daar de Actors' Studio bezocht. Ook vandaag zie je nog zijn nadruk op een soort van realiteit. Men moet realiteit niet met realisme verwarren. Als er een kom met water op de scène staat waar iemand zijn voeten inzet, is dat voor mij niet noodzakelijk een realisme. Maar het is een realiteit hoe iemand reageert omdat het water koud was. Wij hebben aan *García Lorca* gewerkt. Maar daar was mijn opdracht zo klein in dat het eigenlijk voor een groot gedeelte aan mij voorbij is gegaan. Het Stanislavskiaanse was mij niet vreemd op één of andere bizarre manier. Ik had in het amateurtoneel wel samengewerkt met twee oudere acteurs die tijdens de repetitie met een leeg kopje wonderen konden doen. Dus 'drinking from an empty cup' hadden zij nooit geleerd, maar deden dat wel gewoon. Er zijn elementen die totaal anders zijn. Jan Devos werkte ook bijvoorbeeld met het principe van ergens te gaan staan en iets persoonlijks te doen. Een interview van jezelf afnemen bijvoorbeeld of je moest een dier nadoen. Nou, dat heb ik dan ook geweten. Ik ging naar de Zoo in Antwerpen en ik had een kangoeroe uitgekozen. Ik was even totaal vergeten natuurlijk dat een kangoeroe een grote staart heeft, waardoor hij die houding van een beetje achterover leunende makkelijk kon hanteren. Voor mij was dat natuurlijk vreselijk. Toch heb ik die kangoeroe gebruikt voor Shlink. Zo zie je maar, het past allemaal samen. Maar of ik nu kan zeggen dat Jan Devos voor mij eenzelfde openbaring is geweest als Jan Decorte? Neen, dat kan ik niet. Het is een totaal andere orde en dat is geen kritiek op Jan Devos. Het is gewoon mijn perceptie van dat moment.

Waar ging *Escuriaal* juist over?

Goede vraag. Waar ging dat nu precies over? Want in mijn hoofd zijn twee dingen erg met elkaar verbonden. Dat is enerzijds het *Escuriaal* en anderzijds een voorstelling van Ivo Van Hove met Dirk Rooffthoof, *Don Carlos*. Ik weet wel dat het op mij een grote indruk maakte net zoals bijvoorbeeld het werk van Tie Drie. Er gebeurde hier nogal wat in die tijd. Er waren nogal wat mensen die toen met nieuwe vormen aan het experimenteren waren. Alleen zijn er bepaalde dingen die vervlakken in de loop van de jaren, omdat je er uiteindelijk niet meer bewust mee bezig bent.

Wat vond je zo bijzonder aan Tie Drie?

Wat ik daar zo bijzonder aan vond, is het feit dat het eigenlijk de enige vorm van theater was waar het ook eens ging over andere mensen, over andere continenten en leefwerelden. Misschien wel het exotische. Maar dan binnen een vormgeving die ontstaan was vanuit armoede. Ik denk dat dat ook in de jaren tachtig één van onze sterktes was: het niet kunnen realiseren van alle grote vormelijke dromen en dus met een beperkt budget andere beeldingsvormen moet hanteren. En zo te verbeelden met 'momento mori'. Om *Othello* te spelen, hoefde je niet een acteur met schoenblik helemaal zwart te maken. Met een paar

zwarte vegen op het lijf is de acteur ook Othello. Ik heb zelf nogal wat mannenrollen gespeeld. Als iemand mij Macbeth noemt, dan ben ik Macbeth. Met een wildheid een stem te geven aan mensen die je nog nooit eerder op scène had gezien, dat zag je ook bij Tie Drie. Misschien een surrealistische aanpak. Het was volgens mij toch het enige gezelschap dat op die manier opereerde. Rudi van Vlaenderen zijn we ook nog vergeten, het BKT [Voorheen het Brussels KamerToneel, later het Brabants Kollektief voor Theaterprojecten, red.]. Er gebeurde nogal wat, er werd nogal wat geëxperimenteerd en geprobeerd binnen al die kleine theatertjes, die nu ten grave zijn gedragen.

Waar ga je naar toe als je van het Conservatorium komt? Ga je dan rechtstreeks naar Mannen van den Dam?

Ja, en dat komt eigenlijk ook door Jan Decorte. Hij was door De mannen van den Dam benaderd om iets samen te doen. Jan Decorte had als eis gesteld dat er twee acteurs zouden meekomen. Elke regisseur neemt graag twee acteurs mee die hij kent en vertrouwt. Die acteurs kennen zijn werkwijze zodanig dat zij kunnen fungeren als voorbeeld of aanspreekpunt van mensen die met die manier van werken niet vertrouwd zijn. Hij nam Peter Rouffaer en mij mee. Die samenwerking is uiteindelijk niet doorgegaan, maar ze hebben mij wel gevraagd of ik wou blijven. Er was iets in die groep wat ik wel bijzonder vond. Het feit bijvoorbeeld dat ze niet autoritair waren. Dat was misschien een reactie op de autoritaire periode binnen het Conservatorium. Er werd opeens geacht samen te vergaderen en stukken te lezen. We stelden gezamenlijk de vraag wat we gingen spelen en hoe we dat zouden doen. Wie doet de programmaboekjes en wie zoekt of schrijft de teksten. Dat heb ik dan gedaan en werd dus eigenlijk op een meer globale manier betrokken bij het reilen en zeilen van een groep. Dat heb ik altijd prettig gevonden. Het feit dat het kon om te zeggen: 'Ok, we maken een stuk, maar we hebben nu geen regisseur, dus gaat iemand van de groep ervoor zitten.' Zo werk je dus eigenlijk het concept gezamenlijk uit en één iemand heeft een controlefunctie om te zien wat wel en niet werkt. In die zin was het misschien ook een voorloper van wat er later gebeurd is.

En het was ook ergens een erfenis in de methodiek die je beschrijft in het politieke theater?

Ja, natuurlijk, want daar kwamen De mannen van den Dam van. Zij waren een afscheuring van de INS om zo dat politieke pad te verlaten. Waar Proloog nog langer in gebleven is. Zij keken of er van binnen een klassieke dramaturgie een aanknopingspunt te vinden was. Dat vind je natuurlijk niet altijd. De ene voorstelling had daar meer mee te maken dan de andere. Soms was een stuk ook de voorkeur van iemand die er zo enthousiast over was dat het stuk het daardoor gehaald heeft. Maar stukken als de *Dysels*, *Het Park*, *Het Laxeermiddel* en *De Pelikaan* hadden misschien ook ergens een onbevangenheid. Geen politieke indoctrinatie, maar een onbevangenheid binnen het ontwikkelen van die dramaturgie. En ook binnen de speelstijlen. Die waren toch ook even net iets anders. En ja, zoals alles zijn tijd heeft, ben ik op een gegeven moment naar De Witte Kraai gegaan om met Sam Bogaerts te werken aan *Who's Afraid of Virginia Woolf?*. Zij hebben met Karst Woudstra gewerkt aan *Het leven, een droom*. Toen is het einde ingeluid of eigenlijk al eerder met de herneming van *Het Park*. Dat was wel een memorabele voorstelling *Het Park*. Daar kwamen twee groepen bij elkaar: Sam Bogaerts met zijn acteurs van De Witte Kraai en de acteurs van De Mannen van den Dam. Ik kan u zeggen: dat liep niet van een leien dakje. Maar het leverde uiteindelijk wel een boeiende voorstelling op. Vooral toen we het speelden in de dierentuin in Antwerpen met al die geluiden. En natuurlijk met de meesterlijke Filip Ceulemans, Dirk Van Dijck en Chris Nietvelt, het kostschoolmeisje uit Turnhout. Zij had zich ontpopt tot punkster eerste klas, Tania en Warre als godenpaar verscholen in de bosjes. Maar ja, *Alles Liebe* van Luk Perceval was een succesvoorstelling, maar de mensen die er in stonden, haatten het. En *Hamlet* van Ivo Van Hove is neergehaald in de pers, maar we hebben het met veel liefde en enthousiasme elke keer gespeeld. Dus je ziet

maar!

Hoe zou het kunnen dat *Het Park* een blijver is die vaak wordt genoemd? Waarover ging die voorstelling precies?

Die voorstelling had ergens te maken met 'God is dood'. Dus met het godenpaar dat terug op aarde weerkeert en niemand kent hen nog. Ze worden geconfronteerd met de vreselijke manier waarop mensen met elkaar omgaan. De mensen gaan hysterisch op zoek naar dingen die ze niet vinden. Iedereen zit in zijn individualistische trip en vindt daardoor geen aansluiting. Het begin van het nihilisme eigenlijk, bijna van een punkbeweging. Het is altijd heel moeilijk om de stukken van Botho Strauss onder één noemer te plaatsen, omdat hij een hele wereld op de scène zet. Dat doet hij in al zijn voorstellingen en het is moeilijk om daar één detail uit te nemen. Het was een heel bijzondere belevenis eigenlijk. Ook door het feit dat je werkt met Sam Bogaerts natuurlijk. Hij hanteert een soort stijl die heel –hoe moet ik dat nu zeggen?– ontspannen was. Sam was een heel ontspannen regisseur. Hij liet de dingen ontstaan en maakte dan zijn keuzes daaruit. Maar er stond niet echt een druk op. Soms heb je in het werkproces dat er een druk is, omdat het succes dat tot dan bestond, bestendig moet worden. De elementen waaruit de voorstelling bestaat, zijn zo verschillend dat ze samengebracht moeten worden. Uiteindelijk was het hier namelijk een groep mensen die weliswaar vanuit verschillende achtergronden, opleidingen en groepen kwamen, maar die dan toch op de scène erg goed met elkaar in de clinch gingen. Die verschillen waren er, maar die werden eigenlijk gedictieerd door het stuk. Dat was natuurlijk ook één van de elementen die het stuk tot een succes maakten. En dat het werk van Sam Bogaerts iets stripachtigs had als Suske & Wiske en Kuifje, maar zonder dat we stripfiguren speelden. Dat paste wonderwel bij die wereld van Botho Strauss. Het was, denk ik, toch een belangrijke voorstelling, in die zin dat al de stijlen samenkwamen. Je zag dus die verschillen wel, maar ze werkten elkaar niet tegen. Ze vulden elkaar aan. Dat werd later bij *Who's afraid of Virginia Woolf* verheven tot een soort van stijl.

Is er een overgang in keuze van stukken van de politieke oorsprong van de jaren zeventig naar de jaren tachtig? Je zou kunnen zeggen dat de tijdsverschuiving van deze jaren weerspiegeld wordt in de keuze van het repertoire van de jaren tachtig?

Ja. Een keuze van *Frankenstein* was in het begin van de jaren tachtig mogelijk, maar niet meer aan het einde van de jaren tachtig. Dan moest men al naar een soort van droomwereld gaan. Aan het einde van de jaren tachtig moest men zoeken naar een andere manier om dingen aan te kaarten. De dramaturgie om koele en heldere, korte passages het publiek in te gooien, werkte toen niet meer. Die overgang maken was moeilijk. Iedereen moest een manier vinden om verder te gaan. Daar had in die groep iets nieuws uit kunnen groeien, ware het niet dat de groep toen een negatief advies heeft gekregen. Dat de groep verdwenen is, heeft ook te maken met de afwezigheid van een duidelijke lijn. Men zocht naar een duidelijke profilering, naar herkenningspunten en dit verwachtingspatroon werd bij De mannen van den Dam a priori niet ingelost. Zij gingen op zoek naar iets anders en dat was geen haalbare kaart meer. Er is natuurlijk die periode van bezinning geweest in het seizoen dat we de herneming van *Het Park* speelden. Ik herinner me de vergaderingen van toen nog. Er werden vragen gesteld als: 'Moeten we nu ons opheffen? Gaan we door, en waarmee gaan we dan door?' Daar is toen de samenwerking met Karst Woudsra uit ontstaan en voor mij een tweede productie met Sam Bogaerts. Die discussie is eigenlijk niet ten einde gevoerd. En dat is eigen aan het theater. Iedereen vindt dat zijn stijl van werken, of zijn groep de waarheid in pacht heeft en dat de anderen maar wat aanmodderen. Er is geen contact, of zo. Een voorbeeld is ook Wil Beckers die toen het Nieuw Vlaams Toneel in Antwerpen had. Toen hij moest stoppen, heeft hij nog verschillende hysterische vragen gericht naar collega's om hem te steunen. Niemand heeft daar op gereageerd, maar ze zaten wel op de eerste rij toen de spots verkocht werden. Dat is ook een beetje het theater.

Als er voor de buitenwacht niet één lijn te trekken was op De Mannen van den Dam, was er voor jou wel één profiel te trekken dan?

Ja, dat vond ik dus wel. Wat ik aan die tijd bijzonder apprecieer, is het zoeken naar en niet het aannemen van een esthetische vorm. De vrijheid om binnen een groep te zoeken naar wat de mogelijke esthetiek zou kunnen zijn. Dat zoekende dat gepaard ging met soms heel heavy vergaderingen, dat heb ik altijd als een pluspunt ervaren. En dat vond ik ook één van de essenties van de groep. Plus het feit dat je met een aantal individuen naast elkaar zat, en dat je dus te maken had met de vraag hoe je verder als groep bestaat en wat de consequenties daarvan zijn: de economische consequenties en de persoonlijke consequenties. En dan merk je altijd dat op het moment dat de macht zich begint te consolideren bij één of twee mensen het gevaarlijk wordt. Je krijgt dan namelijk een soort van goeroevorming, zoals ik dat noem. En er moet een tegengewicht zijn. Als die er niet meer is of genegeerd wordt, dan vind ik het problematisch worden. Dit ontstond ook bij De Mannen van den Dam. Op een gegeven moment namen Lucienne de Nutte en Johan Van Lierde zodanig het voortouw, dat ze bleven hangen in een soort van arrogantie van datgene dat al bijna bereikt was. Het was het punt waarop het heel moeilijk was om er nog iets anders tegenover te stellen. Maar ja, dat is interne keuken. Dat interesseert natuurlijk geen mens meer. Het was het punt dat er beslissingen moesten worden genomen.

Van de jaren zeventig hebben we een heel duidelijk beeld van wat politiek theater was. In de jaren tachtig was er ook een soort theater waarover je in politieke termen kon spreken. Hoe zou je dat benoemen? Was er een soort van politiek theater van de jaren tachtig?

Dat denk ik niet. Ik denk dat de jaren tachtig de teloorgang van het politiek theater inluidden. Mede door de individualisering en de veranderende omstandigheden werd duidelijk dat het simplistische, -en ik zeg het nu heel cru- van een politieke boodschap niet meer werkte. Men moest daardoor naar een nieuwe dramaturgie doorgroeien. Maar dat vraagt tijd. Dat heb je niet zo in je schuif zitten, want je hebt met een hele groep te maken. Ik denk dat die pogingen in het begin van de jaren tachtig nog wel aanwezig waren, maar dat het vermommen van de boodschap binnen een andere dramaturgie uiteindelijk geleid heeft tot het verdwijnen van de politieke boodschap. De wereld was ook echt aan het veranderen. Het Oost-West beeld en het hoog-laag beeld wat vroeger aanwezig was werd een beetje troebel. En we moeten niet vergeten dat je toen al de teloorgang van het communisme had. Denk dus aan al de Franse intellectuelen die dweepten met het communisme tot het op een bepaald moment niet meer houdbaar was. Het is heel moeilijk om achteraf te zeggen: 'Kijk, daar lag de breuk.' Op het moment zelf ervaar je die breuk niet. Je ervaart alleen maar een poging om met veranderende omstandigheden om te gaan. Wanneer alle elementen gekend zijn en je kunt terugkijken, zou je misschien zeggen: Ja, daar misschien. Misschien dat daar bijvoorbeeld *Het Park* is blijven beklijven. Je had daar tegelijkertijd binnen de dramaturgie de oude wereld en een nieuwe wereld. Je had de burgerlijkheid van de echtparen, en je had de nieuwe ontwikkelingen van de jonge mensen. Je had de twee zakenmannen en de goden. Dus die vraagstelling zat al, zoals vaak, verrat in de stukken van Botho Strauss. En ik denk dat dat misschien een keerpunt is geweest: het niet meer weten. Politiek theater maak je vanuit een bepaalde politieke overtuiging, net zoals *Tie Drie*. Maar op een gegeven moment vervagen de grenzen. Dan wordt het moeilijk als hetgeen je nog een jaar tevoren verdedigd hebt, opeens totaal een ander masker blijkt te dragen. Dan is het niet zo eenvoudig om die pure, politieke, simpele boodschap te vervatten in iets anders. Dat was misschien de poging van De Mannen van den Dam en van het *Het Trojaanse Paard* om uiteindelijk te groeien naar iets anders. Dat andere was dan een uiteenspatten en naast elkaar plaatsen van een aantal elementen. Zoals in het woordeloze *Radeis* en *Need to Know*. Dat was dan onze tijd. Ik denk dat zo de evolutie een beetje in elkaar zat. Een poging om buiten die strakke contouren te breken en iets anders te vinden wat dezelfde

intensiteit heeft. Om uiteindelijk al die elementen, de gruzelementen van wat op dat moment de beschaving was, op de scène te zetten en van waaruit dan weer het multidisciplinaire gegroeid is misschien.

Zou je het theater dat toen gemaakt werd op een andere manier nog politiek noemen?

Ja, ik denk dat er geen theater gemaakt werd in een vacuüm. Dat is mijn vaste overtuiging. Ik heb dat eergisteren nog in Krakow gezegd op een nabespreking. Ergens zit er altijd een politiek element in theater. Alleen, zijn we nog zo erg met politiek bezig? Neen, de duidelijkheid van de dingen van vroeger is er niet meer. Mensen wisselen van partij zoals ze van hemd verwisselen. Partijen wisselen van ideologie of van naam zoals wij soms een andere zetel in huis halen. Het is dus veel complexer geworden. En daardoor moeilijker om naar eenzelfde essentie te keren. Het is er niet eenvoudiger op geworden, omdat iedereen de essentie hanteert, maar onder een andere vlag. Ik zeg niet dat het slechter is, maar in een theater wordt dit natuurlijk weerspiegelt, denk ik. En dan heb je nog van die mensen die hun ding blijven doen. En zo hun eigen beleveniswereld, hun eigen verbeelding hanteren om een klassiekere dramaturgie op moderne wijze duidelijk te maken. En er zijn mensen die het op een andere manier zoeken. Maar wat is tegenwoordig politiek binnen de kunst? Want er is ook de richting die zegt: "De kunst moet gewoon menselijker worden, nu." De tijd van het conceptuele is voorbij en ik denk dat het heel moeilijk is om kunst onder één noemer te vatten.

Werden het dan menselijke voorstellingen zoals *Who's afraid of Virginia Woolf*?

Dat was een heel belangrijke voorstelling. Ik heb in mijn carrière -sprak zij- twee voorstellingen gehad, die ergens zeer verbonden waren met wat de Duitsers zo mooi 'Zeitgeist' noemen. De geest van de tijd. Dat waren *Isabella's Room* en *Who's afraid of Virginia Woolf*?

Who's afraid of Virginia Woolf? was eigenlijk bijna een metafoor van hoe het theater zich veranderd had in de loop der tijden. Het was niet een poging om dat te verduidelijken, we waren daar niet bewust mee bezig. Wat je uiteindelijk ziet in een voorstelling is het resultaat van wat er gebeurt op repetities. Wat je daar zag was het gegeven dat je over bepaalde dingen niet kan praten alsof ze nieuw zijn. Want dat zijn ze niet. Vandaar dus de referentie binnen kleding en de taal naar de film. Zoals ik neergezet werd naar Elizabeth Taylor met een pruik en andere dingen. Het was dus eigenlijk ook een metafoor voor het opulente en het uitgewerkte van het decor. Om van het theater zoals het vroeger was over te gaan naar die kaalslag van het moderne: alle meubelen op een hoopje, één lamp en de treurige monologen van Martha.

Anderzijds werden er smartlappen ingevoegd om ergens de populaire cultuur een plek te geven binnen die voorstellingen. Zo zijn er nog wel een aantal elementen te benoemen, maar dat zijn elementen die niet beredeneerd waren. Wij hebben intensief gewerkt, maar niet zo langdurig. Sam Bogaerts zei altijd: 'Laten we ons amuseren.' Door de keuze van de acteurs had je nog een ander element in de voorstelling: het cerebrale van de Nederlandse acteur zoals Kees Hulst tegenover het lijfelijke van de Vlamingen. Die spelen uit hun buik, lichtjes overdreven. De botsing tussen die twee gaf een meerwaarde. Zo had je langs de ene kant het jonge koppel Tania van der Sande. Een meesterlijke actrice, zeker in het tekenen van die typetjes die je zo naar de keel grijpen, omdat ze zo herkenbaar zijn. Daarnaast had je een jonge leraar Duits, die totaal geen theaterervaring had. Hij stond voor het eerst op de scène, op één sok en één vrouwenpantoffel. Dat heeft hij meesterlijk gedaan. Het was dus een samenloop van omstandigheden dat maakte dat het stuk opeens een vlucht nam. En voor een gedeelte had het ook te maken met hoe ik Martha gedaan heb, mag ik toch wel stellen. De genadeloosheid waarmee ik dat gedaan heb. Dat kwam door Kees Hulst. Hoe afstandelijker en hoe scherper hij in het denken werd, hoe actiever en fysieker ik werd. Ik wou daar tegen in gaan en dat heeft toch wel een meesterlijke voorstelling opgeleverd. Die meerduidig was, achteraf bekeken, een 'Zeitgeist'. Alles wat er op dat moment leefde in het theater, stond daar opeens op de scène in een vorm die tegelijkertijd hilarisch was. Monty Python-achtig, en erg aangrijpend. Het menselijke

onvermogen.

Bij veel voorstellingen stonden amateurs gewoon naast professionelen. Hoe kwam het dat dat kon?

Kijk, laten we wel wezen: Bas Paayman werkte bij De Witte Kraai als gewetensbezwaarde. Hij had al enige ervaring in het kijken naar dingen en in het absorberen hoe een repetitieproces en een voorstelling werkt. Het was geen domme jongen. Hij bezat een scherp verstand. Dus op het moment dat hij de ietwat stijve hark neerzette, maakte hij eigenlijk zijn eigen bescheidenheid tot onderdeel van die rol. Hij gaf zich over aan de omstandigheden en zijn tegenspelers. Daardoor was hij heel sterk aanwezig. Heeft dat dan te maken met een onbewust talent dat hij voor theater had? Het zou kunnen, je ziet inderdaad in die periode vaker niet-geschoolde acteurs op de scène staan. Meestal doen ze dat één keer, soms een tweede keer. Maar ze blijven het niet altijd herhalen. Het is wel mogelijk denk ik. Ik heb het al vaak gezien. Maar dan moet je uiteindelijk ofwel ervaring opbouwen door veel dingen te doen of je moet jezelf gaan bijscholen door dingen te lezen en zo bepaalde wetmatigheden te ontdekken. Dat geeft een snellere manier van werken. Je hebt een beter doorzicht in dingen als je een opleiding hebt gehad, denk ik. Ik zeg niet dat een opleiding zaligmakend is, maar een opleiding helpt wel om bepaalde dingen aan te scherpen, om bepaalde dingen af te leren en om bepaalde klassieke elementen te kunnen: ik kan een vers zeggen, ik kan een alexandrijn zeggen.

Dus het ging niet zozeer over een soort koketteren met onvermogen? We zien ook Jan Fabre met heel veel mensen werken, die eigenlijk geen dansers zijn maar toch dansen.

Ja, dat weet je natuurlijk niet, want dan zou je dat aan Jan Fabre moeten vragen. Ik heb wel ook eens gedanst bij Katarina Sanya. Je weet dan natuurlijk ook dat je iets wat je niet kan, maar wel genoeg elementen van hebt gezien, moet gebruiken om iets neer te zetten. Dat heeft een directheid die een meerwaarde kan hebben binnen een bepaalde situatie. Maar het betekent niet dat je ook nog *De Stervende Zwaan* gaat kunnen dansen. Hetzelfde geldt, vind ik, voor mensen die vanuit een andere discipline komen. Die hebben het soms moeilijk, want een danser is bijvoorbeeld niet opgeleid om te denken als een acteur. Ik sta op de scène en ik denk: 'raté!' Het gaat dikwijls maar over kleine momenten wat een publiek misschien niet eens ervaart, omdat ze overweldigd worden door het geheel. Maar ik weet dan dat je op dat moment iets meer zou kunnen doen om een meerwaarde te geven. Dat is geen verwijt, want ik kan weer niet denken als een danser. Een ander voorbeeld is een productie met jazz-muzikanten die ik nu net heb gedaan. Ik heb met twee klassiek geschoolde acteurs rond een gedicht gewerkt. De muzikanten beschouwen mij hier als een muzikant en niet als een acteur. Maar de Duitse acteurs hebben weer totaal geen benul van ritme, die hebben geen soul. I've got soul, baby!

Terugkerend op wat je noemt de introductie van het populaire en van de reguliere cultuur. Zijn er nog dergelijke voorstellingen en makers die dat deden?

Ja, *Wilde Lea*. Maar dat is pas daarna gekomen. Soms krijgt een voorstelling op een of andere manier ook een voorbeeldfunctie. Mensen denken dan: 'Hé, dat werkt!' Ik ben in die voorstelling trouwens nog begeleid door Jan Leyers, al weet hij dat misschien niet meer. Die populaire cultuur die opeens zijn intrede deed, heeft daarna een andere vorm gekregen doordat de televisie naar het theater is gekomen. Toen waren het de liederen of van die schlagers. Dat paste in het kader: mensen worden gezamenlijk dronken en hangen de beest uit en dan begint er altijd wel iemand te zingen. De invloed van muziek werd groter en de populaire cultuur natuurlijk ook. Je ziet nu de televisie zijn intrede doen. En terecht ook. Er zijn nu filmscripts die op het theater gespeeld worden. Ivo van Hove is aan een Bergmancyclus bezig. God, ik wou dat ik er in stond. Ingmar Bergman heeft toch wel fantastische vrouwenrollen geschreven. Je hebt dan dus natuurlijk ook het element film nodig zodat je de kleine dingen kan projecteren. Dus ja,

de populaire cultuur is niet meer weg te denken uit het theater, denk ik.

Toen voelde het nieuw aan?

Ja, volgens mij was het nog nooit gebeurd, tenminste niet op die manier. Er werden opeens nummers gebracht, die een dramaturgische functie hadden. Het was om ergens iets te verduidelijken over het moment of de ontwikkeling van het personage. Het gaf ook een openheid. Het was een brug naar het publiek: een 'hand geven', zoals men nu zegt, aan het publiek. Het was toen immers de periode dat de vierde wand wegviel, die eigenlijk natuurlijk al geruime tijd weg was. Jan Decorte zei altijd: "Er is geen vierde wand." Of je bent hier aan het praten, en je bent daar aan het kijken, dan zitten we bij Jan Joris Lamers en Discordia: "Waar is mijn waaier? Och, ik heb hem daar gevonden!"

Hoe veel heb je bij Discordia gespeeld?

Ik heb gespeeld in *Kiel*, *Zestien Scènes*, *Ubu Roi*, *Père Ubu*, *Bouwmeester Solnes* van Henrik Ibsen, de 'Heiner Müller'-avond en ik vergeet er ongetwijfeld nog een aantal. Oh ja, *Oom Wanja* en *De erfenis van Marivaux*, die eigenlijk nooit zo vaak gespeeld is, als de andere. Dus dat waren er toch nog wel wat.

En waarin ligt het mentorschap van Jan Joris Lamers voor jou?

Dat ligt in het feit dat Jan Joris naar mijn gevoel een renaissance-mens is. Hij is een ongelooflijke theaterwetenschapper waarvan men ieder woord zou moeten noteren en bewaren voor het nageslacht. En nog vertalen in alle talen die er op de wereld zijn. Het feit dat hij een grote denker is, en het feit dat hij de eerste is die toneelspelers benoemde als kunstenaars. Het ligt ook in het feit dat hij een wereld aan achtergronden meegaf en de mensen in zijn groep ook stimuleerde om daarover na te denken en opzoekingen te doen. De wereld zal nooit meer hetzelfde zijn sinds ik bij hem geleerd heb. De inventiviteit die hij bezat. Je moet er maar opkomen om tegen iemand die Bouwmeester Solness speelt te zeggen dat hij niet de protagonist, maar de antagonist was. Titus Muizelaar speelde die rol en was daar natuurlijk behoorlijk zenuwachtig over. Het is namelijk nogal wat als je zo'n gigantische rol speelt binnen Discordia. Met het gevaar van een sterrenhouding daarbij. Jan Joris Lamers zei tegen hem: "Je kan rustig blijven, mensen dienen zich aan om een scène met jou te spelen." Dat was een belangrijke opmerking die de druk wegneemt. Iedereen die performet, kent dat wel: je gaat de scène op en na de eerste zin staan de andere zinnen daar in de rug te drukken. Die opmerking gaf een bepaalde rust en het is die rust in het spelen die zo sterk is. Telkens het publiek erbij nemen, ik denk dat dat mijn grootste kwaliteit is. In Frankrijk zijn er nog steeds mensen die over mij zeggen: "Als ik mijn ogen sluit, hoor ik uw stem nog steeds en zie ik je nog Macbeth spreken." Dat heeft met die communicatie te maken, mensen voelen dat. Dat interesseert me en werd bij Jan Joris als een natuurlijke gegeven gezien. En je moest natuurlijk goed weten en goed beseffen waarom je dingen doet. Jan Joris Lamers zei niet of je goed of slecht had gespeeld. Hij kom wel afkomen en zingen "dass gibts nur einmal, das kommt nicht wieder" als het echt een glorieuze voorstelling was geweest. Zijn vorm van regisseren had niks met regisseren te maken als dusdanig, maar met een begrijpelijk maken van alle mogelijkheden die vervat zitten binnen een bepaalde dramaturgie. Hij gaf je een heel grote vrijheid, maar dus ook een heel grote verantwoordelijkheid. En dat vond ik geniaal aan hem. Maar ook hoe hij praat over theater van nu of vroeger is geniaal. Ook hij is één van de mensen die het meeste weten, denk ik. Over de theatergeschiedenis. Ja, een hele grote meneer, Jan Joris Lamers, chapeau!

Kun je als samenvatting nog een keer vertellen waarin toen die vernieuwing lag, als verklaring voor hoe het veld er vandaag bijligt, toegespitst op het spelen zelf?

Ja, ja, maar ik wil nog één ding zeggen dat daar mee te maken heeft. In die periode na Jan Joris Lamers kwam er een volgende stap. Het gevoel van uit te zoeken heeft met spelen te maken.

Hoe je dat kleine, dat denken, dat heldere, en dat vrij in de omgang met elkaar binnen een kleine ruimte, hoe je dat kan transponeren naar een grote. Dat was mijn volgende stap en toen heb ik met Ivo van Hove en met Ger Thijs gewerkt. Dat was in een decor van Per Kirkeby, de kunstenaar die zo een eigen idee had over *Iphigeneia in Aulis*. Een voorstelling van Pyman waar ik nogal idolaat van was samen met Kirsten Dene. Zij had het idee om alle acteurs in pakken van zeehonden huid te steken. Er ging natuurlijk een storm op in het Nationaal Toneel, want zeehondjes dat dragen we niet in Nederland. Die Per Kirkeby had zoiets van: "God, die Hollanders, doe dan een dier dat jullie wel mogen doden." Dus kwam het idee om jassen van koeienhuid te maken. Uiteindelijk is het Dries van Noten geworden. Daar was Per Kirkeby heel boos om. Maar, we moeten het toch even kort hebben over Gerardjan Rijnders. Die mogen we niet vergeten als we over de jaren tachtig spreken. Net als Globe de Woostergroup naar hier heeft gehaald en het Mickerytheater van Ritsaert ten Cate een grote broedplaats was met een belangrijke invloed op de internationalisering. Je merkte dat er in het buitenland ook van alles gaande was waarbij vooral de invloed van de Woostergroup in het theater zeker in België en Nederland niet te verwaarlozen is. Met Rijnders heb ik dus *Count Your Blessings* gemaakt. Dat was een samenwerking met de muzikant Paul Koek. Ik herinner me nog dat Mira Rafalovisch, die werkte toen in New York bij The Open Theatre en is nu overleden, de dramaturge van de voorstelling was. Dat gaf op dat moment een soort van chaotische vrijheid binnen structuren, maar hoe meer het decor afgewerkt werd, hoe meer die vrijheid werd ingeperkt. Dat vind ik jammer. Het is iets waar ik nog steeds naar op zoek ben, om binnen een bepaald gegeven op zoek te gaan naar de vrijheid van de snelheid van denken en zo te zien waar de avond heen leidt. Dat wordt moeilijker naarmate een voorstelling multidisciplinair wordt. Daar is timing alles. Voor mij is nog altijd het acteren alles. Dat is ook de evolutie, denk ik. Ik heb een paar dagen terug nog gezegd dat ik vrees dat de beginnende acteur of de denkende acteur, die als dusdanig op de scène gepresenteerd wordt, een verdwijnende diersoort is. Het is meer het volgen van een bepaalde esthetiek geworden. Het is wel telkens het nieuw ontdekken van dingen en het opnieuw samen brengen van elementen of spelers, maar er treedt toch een bepaalde begrenzing op. Ik ben er nog niet uit. Ik denk er nog volop over na.

Is het omdat de makers te veel rechten krijgen?

Ach, het regisseurstheater is toch terug, schat! Wat wij indertijd gezien hebben in Duitsland wat afgezworen werd en ervaren werd als het Duitse sterrenstelsel, dat is volledig terug! Kijk maar naar Jan Fabre, Guy Cassiers, Ivo van Hove, dat is gewoon terug.

Maar dat is toch met een erfenis die toen in de jaren tachtig begon?

Ja, natuurlijk. Maar op een gegeven moment hebben die allemaal een eigen niche gevonden. Ze zijn ook allemaal erg verschillend. Ze zijn allemaal ongelooflijk getalenteerd. Het zijn grote kunstenaars, en ze bewandelen een bepaalde weg die zij hebben uitgepuurd waardoor de esthetiek heel duidelijk is. En dus niet verwisselbaar, zeg maar. Je kunt een foto zien en zo zeggen van wie dat is. En zo zijn ze natuurlijk gegroeid door het ontwikkelen van hun eigen uitgepuurde dramaturgie en werk. En daardoor hebben ze er een ongelooflijk succes mee. En terecht.

Dat was anders toen ze begonnen?

Ja, in de jaren tachtig waren ze nog zoekende. Toen deden ze straattheater of stonden ze ergens in een natie in Antwerpen, of toen deden ze nog dingen in een klein theater. Dat is zo gaan groeien en groeien. Uiteindelijk is daar theater uit gekomen, maar voor elk van die mensen is het een andere kunstvorm geworden. Met een andere uitwerking en andere eisen die aan mensen gesteld worden.

Ten nadele van de denkende acteur?

Ik denk een beetje ten nadele van de denkende acteur, ja, dat denk ik wel.

Terwijl de denkende acteur ook een erfenis is van die jaren. Of een verwezenlijking?

Ja, laten we dat niet vergeten. Je hebt De Roovers en Stan. Mensen die op een bepaalde manier samenwerken en hun vorm van esthetiek is. Die laten inderdaad veel en nemen risico's op een andere manier. Het hangt er maar van af hoe je de esthetiek benoemt en waar je dan toevallig in belandt. Natuurlijk krijg je op een gegeven moment ook de behoefte om ook individueel je eigen kleine esthetiek te hanteren. Of behoefte aan een vorm van dingen maken die persoonlijk is. Dat vind ik dan nu vooral in film, omdat het een ander gegeven is. Het is een andere materie. Ik zie mezelf dan spelen, dat is ook wel eens geestig!

Hoe kijk je terug naar de jaren tachtig? Zijn er dingen waarvan je echt blij bent dat ze voorbij zijn?

Ja, ik ben blij dat de noodzaak om absoluut maandelijks te gaan samenzitten ook al heb je weinig te vertellen op dat moment of om in de bus springen om ergens te gaan spelen en dan weer 's nachts thuis te komen en 's anderendaags op een repetitie te zitten, voorbij is. Of bijvoorbeeld het slepen en sleuren met meubilair. God, met *Oom Wanja* zeg. We moesten een inboedel van een heel huis telkens de vrachtwagen in- en uit slepen. Daar ben ik blij om dat ik dat niet meer moet doen! Maar dat zijn dus praktische dingen. Ik vind het nog altijd een heel bijzondere periode, de jaren tachtig. En ik denk dat het goed is dat bepaalde dingen zijn uitgedoofd. Er hebben dingen zich gekristalliseerd en daar vallen altijd slachtoffers bij. Of om anders te zeggen: er zijn altijd mensen die dan buiten de boot vallen. Alleen, zij, die dan zelf buiten de boot zijn gevallen, verdienen hun 'moment de gloire'. Zij verdienen het om herinnerd te worden. Ik denk dan aan Tone Brulin, Rudi Van Vlaenderen, Mannen van den Dam en er zijn er nog. Die mogen rustig vermeld worden. Zij hebben toch wel hun bijdrage geleverd aan het ontwikkelen van iets. En soms zit je op een dood spoor en zijn er andere dingen die doorgaan. Ons vak is vluchtig, en het historisch besef van mensen is bijna onbestaand. Ritsaert ten Cate en het Mickerytheater zeggen mensen soms niets meer. En er zijn zo nog namen. Dan denk je: jammer! Maar dat is de aard van het werk.

Transcriptie: Diane Bal
Interview: Wouter Hillaert
Eindredactie: Ann-Sophie Liekens