

“Alles wat met de illusie te maken had, behoorde tot de romantiek en verdween”

Willy Thomas

U volgde in 1979 les aan het Conservatorium. Klopt het dat de opleiding toen een paar interessante mensen bijeen bracht?

Voor mij was dat in ieder geval zo. Ik was totaal onvoorbereid aan die opleiding begonnen. Ik kwam uit Merchtem, een dorp gelegen op vijftien km van Brussel, en bracht mijn jeugd door op het platteland. Ik volgde een klassieke opleiding en thuis kende ik een heel familiaal patroon; altijd dicht bij de haard, letterlijk en figuurlijk. Brussel was de eerste grote stad in mijn leven en in die stad volgde ik les. Nu kunnen mensen zich veel beter voorbereiden op hun schoolkeuze, maar in die periode was het onderwijsaanbod nogal onoverzichtelijk. Ik was in Brussel beland, zonder er echt voor te kiezen. Jan Decorte stond aan het roer van het Conservatorium, samen met Jan De Vos en Senne Rouffaer. Je kan eigenlijk geen grotere sprong bedenken voor iemand die van het platteland komt en niets van cultuur afweet: in een grootstad belanden en bij Jan Decorte een theateropleiding volgen. Ik zou op geen enkele andere school zijn toegelaten. Het regime dat daar toen gevoerd werd, was zeer uitzonderlijk binnen de context van de toneelscholen en dat zou het vandaag de dag nog altijd zijn. Voor mij was het een groot geluk dat te mogen meemaken. Ik werd radicaal in een andere wereld gezogen die me onmiddellijk boeide maar waar ik een dubbele relatie mee had. Het was een wereld die ik niet kende en waar ik bang voor was, maar die mij tegelijkertijd ook aantrok. Jan heeft een geweldige en innemende persoonlijkheid waardoor je met de naïviteit die mij tot op heden niet vreemd is, een band met elkaar smeedt. Jan is mijn eerste toneelvader geworden. Jan De Vos opereerde een beetje in de schaduw van, maar bracht op dat moment dingen binnen die voor mij zeer leerrijk zijn geweest. Ik kwam in een nieuwe wereld terecht en die shock heeft tien jaar geduurd. Dat waren voor mij de jaren tachtig.

Op welke manier was de sfeer op die school dan zo uitzonderlijk?

Het is eigenlijk heel simpel. Je komt op een theaterschool en iemand die daar les geeft, zegt dat niks van wat er in het theater op dat moment wordt gemaakt, goed is, op een paar uitzonderingen in Duitsland na. Alles was slecht, behalve datgene wat Jan voor ogen had en waar hij wou aan werken. Jan wou breken met een aantal dogma's die op dat moment in het theater golden. Dat was echt een shock, want er bestond geen enkele referentie. Alles moest opnieuw geboren, herdacht en uitgevonden worden. Ik denk dat heel die attitude mij gestimuleerd heeft om te zoeken naar het oorspronkelijke, van daaruit te vertrekken en zo weinig mogelijk maskers te dragen in wat je doet en hoe je wilt zijn. Dat is de grote school van Jan Decorte geweest.

Welke lessen kreeg je concreet?

Het opblazen van de hiërarchie was een politiek statement binnen de school. De aanpak verschilde van andere scholen in die zin dat de verschillende jaren, werden samengevoegd. We maakten samen toneel. Je kreeg wel afzonderlijk les en klassieke leerstof, maar alles wat theater betrof, werd losgekoppeld van de chronologische volgorde in de school. We speelden William Shakespeare met de generatie van het derde jaar (Sam Bogaerts, Dirk Van Dijck) en van het jaar daarop (Peter Rouffaer, Viviane De Muynck). Dat is toch een generatie spelers die hun stempel hebben gedrukt op het verloop der jaren en nog altijd zeer zichtbaar zijn. Die samenwerking was natuurlijk een geweldige ervaring, want je werd onmiddellijk geconfronteerd met mensen die al twee of drie jaar aan het werken waren. Bovendien werd je ook onmiddellijk losgetrokken uit het klikjesdenken. Het was een bijzondere ervaring toen *Cymbeline* geselecteerd werd voor het Hollandfestival en we met z'n allen naar Amsterdam trokken. Dat zijn dingen die zeer voedzaam blijven en waar je nog altijd met een zeer fijn gevoel op kan terugblikken.

Wat voor soort voorstelling was *Cymbeline*?

Waar Jan Decorte een hekel aan had, was het acteurschap op zich of de lading die het droeg; toen en vandaag nog. De ijdelheid en de wereld van de glamour. Voor Jan was alles hier en nu en zeer direct. Er was een grote aandacht voor alles wat werkelijk was. Wat dat was, probeerden we te definiëren en er mee om te gaan. Groepen boden zich in de jaren tachtig en negentig meer en meer aan als collectief. Het grote gebaar werd geschuwd. Alles wat tot dan toe gangbaar was binnen het theater: emoties, bloed, zweet en tranen werden gemeden en men zocht naar een andere ingang, waarin we mensen vooral niet de illusie in de maag wilden spiesen. In de jaren tachtig werd gezocht naar een andere dialoog met het publiek waar termen als openheid en waarachtigheid centraal stonden. We kregen les in een school met kapotte ruiten en waar het in de winter vroom. Diezelfde ruimten gebruikten we als decor en er werden nooit dingen gemaakt die de anekdotiek van de illusie versterkten. Alles wat met de illusie te maken had, behoorde tot de romantiek en verdween. We probeerden daar iets tegenover te zetten en een nieuwe stem te laten horen. Jan Decorte is één van de mensen die in de jaren tachtig de scepter heeft gezwaaid en dat gebeurde met de grote klassiekers. Hij geloofde heel sterk in dat repertoire en probeerde via die teksten een ingang tot nieuwe vormen te vinden. Na de school ben ik uiteindelijk bij het gezelschap Het Trojaanse Paard van Jan Decorte terechtgekomen en dat is geen onbelangrijk moment in de geschiedenis van de jaren tachtig. Marianne van Kerkhoven, die voordien met het Trojaanse Paard politiek theater maakte en daarin zeer expliciet was, gaf de scepter door aan Jan Decorte. Het expliciete binnen die vormen was opgebruikt en er kwam ruimte voor een artistiek antwoord dat daarom niet minder politiek was, maar dat vertrok vanuit een artistiek denken of een ideologisch politiek denken. De radicaliteit van Jan Decorte kwam onmiddellijk in aanmerking om met de klassieken – de naam zegt het zelf: het ‘Trojaanse Paard’ – aan de slag te gaan. Dat was een grote omschakeling die maar een korte tijd geduurd heeft. Jan is na x aantal klassiekere repertoirevoorstellingen gestopt. De laatste daarvan *Oom Wanja*, waar ik zelf Anton Tjsechov in speelde, werd drie weken voor de première afgeblazen. We hadden, voor zover ik me nog herinner, een soort doorloop gehad en drie weken voor de première waren we klaar. De mensen die kwamen kijken, vonden het geweldig maar na de try-out en de gesprekken achteraf zei Jan: ‘Ok, hier stopt het’. Jan had gewoon geen zin meer en ik kan hem daar heel goed in volgen. Op dat moment stond hij op het punt een nieuwe god van het repertoiretheater te worden. Hij voelde dat hij in de val ging trappen die hij net de hele tijd wilde ontlopen. *Oom Wanja* werd gewoon geannuleerd, de premièredatum werd behouden en we hebben in de drie weken die ons nog restten met dezelfde mensen, in min of meer hetzelfde decor, een nieuwe voorstelling gemaakt die *Scènes/Sprookjes* heette. Ik zat als leerling-speler mee in het parcours van dingen leren en ontdekken en toen Jan die stap maakte, voelde ik ook dat die stap in mijn hoofd te groot was. Ik kon die niet helemaal bevatten, maar we deden het gewoon ook voor Jan. We moeten dat niet onder stoelen of banken steken; Jan was voor ons op dat moment een held, iemand die binnen die wereld van het theater een unieke plek innam. We waren daar trots op, nog altijd. Daar zijn persoonlijke dingen over te zeggen, maar die doen eigenlijk niet ter zake. Ik denk dat Jan één van de grote figuren uit het theater is geweest, maar er komt altijd een moment dat mensen het beu zijn. Ze willen breken met een traditie en er iets radicaals tegenover stellen. Maar het was niet allemaal goud wat blonk. Ik herinner mij de voorstelling van *Torquato Tasso* die speelde in de schouwburg in Kortrijk. Het was uitverkocht en tijdens de pauze rees er een geweldig applaus uit de zaal op. We hadden zoiets van: ‘Dat hebben we nog niet gehad, fijn, fijn!’. Na de pauze kwamen we terug en er zat nog dertig man in de zaal. Dat zegt ook iets over de radicaliteit waarmee Jan inbrak en hoe dat maar door een zeer gering aantal mensen werd geapprecieerd. Maar wat ik van Jan heb geleerd, is dat dat redelijk bijkomstig is en dat het gaat over het doorzetten van je eigen mogelijkheden binnen een verloop. De samenwerking met Jan en ook het spelen van die voorstellingen, waaronder *Scènes/Sprookjes*, waren zeer prettig en daar heb ik absoluut enkel en alleen maar goede herinneringen aan, maar persoonlijk begon het te wringen. Ik was in een oneerlijke relatie met wat ik van hem geleerd had terecht gekomen. Ik kreeg meer en meer de indruk dat ik in de sporen liep van iemand anders en niet in mijn eigen schoenen. Dat heeft me doen

besluiten om in 1984 samen met Guy Dermul en later Mieke Verdin Dito'Dito op te starten. Vanuit de noodzaak om wat ik bij Jan had geleerd, trouw te blijven. Blijf wie je bent, vertrek van daaruit, niks meer of niks minder. Ik denk dat dat principe een beetje de grilligheid verklaart van mijn eigen parcours. Ik ben van dezelfde generatie als Luk Perceval en dat waren mensen die op dat moment van de school naar de grote stadstheaters gingen en dat was juist de keuze die wij niet maakten, dat was not done. In de schaduw van Jan Decorte ging je niet werken, daar was alles dood, daar kon het niet gebeuren, dat was onlogisch. De kostprijs was dat je met Dito'Dito in de marge een aantal dingen kon doen, maar dat die amper werden gezien of opgepikt. In die periode zijn ook de Kunstencentra ontstaan, maar hadden op dat moment nog geen erkenning. Het waren initiatieven die vanuit het niets ontstonden, ook zonder middelen, en die open stonden voor de werking van een nieuw theater dat buiten de officiële zuilen verliep. Dat was voor ons en voor Dito'Dito een heel belangrijk element. We hebben vrij snel toen we met Dito'Dito bezig waren, een soort verbond gesmeed met het Stuk, het Nieuwpoorttheater, de Monty en de Beursschouwburg en dat heette de NMBS. We deden een poging om de vier huizen te laten samenwerken omdat we er ons van bewust waren, dat de nieuwe dingen die toen ontstonden, een kader nodig hadden om te overleven. Op die manier slaagden we erin mensen die onafhankelijk werkten, een soort basiscircuit te geven waar ze voorstellingen speelden. Dito'Dito kon overleven door maar een deel zelf te bekostigen. Daarmee zijn de fundamenten gelegd.

Even terug naar het begin van Dito'Dito, was er een soort plan voor de eerste productie? Wat was volgens jullie de noodzaak voor een gezelschap als Dito'Dito?

Ik denk dat de hele noodzaak van Dito'Dito erin bestond te gaan ontdekken wie je was, waarvoor je stond. Er was in het begin geen enkele ambitie om als gezelschap erkend te worden en subsidies te vragen. We wilden een plek creëren om zelf te kunnen nadenken en te onderzoeken. Ik kende Guy Dermul van vroeger. Hij had ook met Jan Decorte meegespeeld. Hij was iemand die me fel intrigeerde. Hij was erg geboeid door dans en Pina Bausch en ik voelde me aangetrokken tot mensen die net buiten het gangbare stonden en tot een wereld waar het niet evident was om dingen tot stand te brengen. Jan zag de grote huizen als not done. Ik heb daar vandaag natuurlijk een andere mening over, maar ik snap wel dat we daardoor iets in gang hebben gezet. Het was nu eenmaal belangrijk voor ons om te ontdekken wie we waren en om te weten te komen wat we wilden. We wilden zoveel mogelijk vertrekken vanuit onszelf en van daaruit zijn we teksten beginnen maken en schrijven, misschien op dat moment onbesuisd, want er zat geen groot idee achter. Het was ervan uitgaan dat jezelf de drijfveer was en dat het ergens toe zou leiden. Dat kon je niet voorzien, maar we wilden gewoon alvast een plek opeisen om dat te kunnen doen. Meer was het niet. Eigenlijk was het iets heel eenvoudigs.

Kan je dit plaatsen in het maatschappelijk klimaat van de jaren tachtig?

Er waren in die periode een aantal mensen die voor enige ophef zorgden. Radeis liep toen op zijn einde, maar ik heb daar toch een aantal voorstellingen van gezien, waar ik ongelooflijk getroffen werd door de eenvoud. Die gasten hadden ook een ongebonden attitude en toerden de wereld rond op een manier die je vandaag niet meer zou kunnen bedenken. Jan Lauwers was er met het Epigonentheater. Als Brusselaar waren het Kaaithheater en Hugo de Greef van heel groot belang. Ik heb veel mensen ontmoet op het Kaaifestival. Daardoor heb ik met Steve Paxton kunnen werken. Ik heb Josse De Pauw leren kennen en ook met hem een voorstelling gemaakt. *Rosas danst Rosas* was echt een schok hier in Brussel. Voor *Rosas danst Rosas* heb ik echt geen woorden, dat was zo'n wonderlijke beleving. Er gebeurde plots iets, wat nog niet bestond. Ook de eerste voorstelling van Maatschappij Discordia is heel inspirerend geweest. Ze speelden *An Ideal Husband* van Oscar Wilde. Het waren allemaal regisseurs die op scène stonden. Ze speelden met gemak en humor, mannen en vrouwen door elkaar, in een schraal decor. Dat was echt geweldig om te zien. Dat soort momenten zijn een voedingsbodem geweest voor alle onhandige en veel minder geniale pogingen die we daarna zelf hebben ondernomen.

Op een manier lijkt het een zeer apolitieke tijd te zijn. Was dat een reactie op de jaren zeventig?

Ik kan als theatermaker alleen maar zeggen dat we in de jaren negentig beslissingen hebben genomen omdat we in de jaren negentig terugblikten naar de jaren tachtig vanuit een soort schaamte. We hebben ons in de jaren tachtig veel te weinig expliciet met die werkelijkheid bezig gehouden. De voorstellingen die we maakten, waren wel degelijk gevuld met reactie op de werkelijkheid die ons omringde, alleen was die heel erg gekaderd binnen een Vlaams-Nederlandstalig theaterlandschap. De Brusselse context kwam alleen maar aan bod in dossiers als we al een aantal jaren bestonden, toen we het legitiem vonden om geld te vragen om te kunnen doorwerken. Zeggen: 'kijk, we zitten in een stedelijke omgeving, met veel culturen die ons verrijken,...' Dat was onzin. We hadden geen contact met die culturen, zelfs niet met onze Franstalige tegenhangers. Eigenlijk was het Vlaamse theaterleven op dat moment bezig met een plaats te verwerven hier in Brussel door mensen tegen te komen in het theater en in café's zoals De Duifkes. Ook daar was Jan Decorte atypisch in en dat kreeg toch een ander accent. Op een bepaald moment hebben we ons gerealiseerd dat we met de mensen die ons geld gaven en het Nederlandstalig theaterbestel in Brussel levend hielden, een relatie hadden die ten dienste stond van een Vlaamse politiek in Brussel. Dat was de politieke kwestie binnen ons theaterverhaal. Vroeger was er de NCC (Nederlandstalige Cultuur Commissie), dat is nu de VGC geworden. De strijd is ideologisch anders geworden en in het begin van de jaren negentig, bij de opkomst van het Vlaams Blok toen, begonnen we na te denken en te beseffen dat we op een andere manier voor die stad wilden gaan werken. Hetgeen we tot dan toe gedaan hadden, kwam daar niet voor in aanmerking. Het is natuurlijk altijd zo dat als je in een stad woont, je onbewust al die invloeden meeneemt en dat de dingen die je vertelt waarschijnlijk wel een andere kleur krijgen dan in andere steden. Maar we waren daar niet expliciet mee bezig, dat is pas veel later gekomen.

Ik hoor in het kunstenlandschap van toen zeer weinig over bijvoorbeeld de opeenvolgende regeringen Wilfried Martens of anti-raketten betogingen. Was niemand daar dan mee bezig?

Of niemand daarmee bezig was, daar kan ik niet over oordelen. De jaren tachtig waren voor mij een verwerking en herwerking van de leerschool van Jan Decorte en dat is vrij letterlijk te nemen omdat de shock voor mij zo groot was. Mijn politieke bewustzijn is pas veel later tot bloei gekomen. Ik denk dat ik op dat moment meer bezig was met algemene inhoudelijke dingen zoals de man-vrouw-relatie. In 1987 heb ik *Duiven en Schoenen* geregisseerd en dat gaat over de clash tussen de stad en het platteland. Dat waren dingen die heel erg leefden, eerder op filosofisch dan op politiek en ideologisch vlak dus.

In de S/Z cyclus gaan jullie echt al schrijvend aan de slag. Wat was de thematiek in die cyclus?

De mens verandert niet om de twee dagen en ik had een grote voorliefde voor het absolute anti-macho element: blokfluitmuziek in plaats van drum'n bass bijvoorbeeld. Dat is misschien onnozel, maar ik ben een fluisteraar, geen roeper. Op de scène kan ik heel goed roepen, maar ik ben vooral een grote twijfelaar en ik bekijk de dingen liever, dan dat ik er iets over kwijt wil. Ik heb in het begin van Dito'Dito aan Guy Dermul gezegd: 'we moeten onze voorstellingen niet filmen, er is al geschiedenis genoeg, we moeten er niet bij horen'. Eigenlijk meen ik dat wel en ik schat mezelf te hoog in om deze plaats vanuit de grond van mijn hart echt te verdienen. Aan de andere kant wil ik wel vertellen over wat ik weet.

Frans/z was de eerste voorstelling?

De drie eerste voorstellingen gaan allemaal over de lulligheid van de mens. In *Frans/z* vechten twee mannen voor een vrouw en gaan ze er uiteindelijk zelf aan. *Tars/zan*, de naam zegt het zelf al, gaat over het ridicule van een held en van de man als macho in de maatschappij. Bij *Plots/z* ging het meer over de plot en over geld, dat is weer gelinkt aan

mannelijkheid. Ik ben niet zo manvriendelijk, eigenlijk ben ik een mietje.

Hoe verloopt zo'n werkproces dan?

Er werd zoveel mogelijk collectief gedaan. Onze opvatting was ook dat alles al gezegd was. Met Dito'Dito gingen we geen grootse nieuwe dingen prediken. Het was gewoon belangrijk om te vechten voor je eigen plek en die op te eisen, los van systemen en de manier waarop dingen georganiseerd zijn. Nu zijn de uitwassen daarvan ook bloot komen te liggen en natuurlijk houdt dat ook ergens op. Ondertussen zit ik in het instituut waar ik mij zo lang tegen verzet heb. Hoe ik daar terecht gekomen ben, is een verhaal op zich en ergens klopt het allemaal wel. Met mijn keuze ben ik in het reine. De methode en alles wat er gebeurde was niet wereldschokkend en het gevecht voor iets kleins en daarbinnen de grote voorliefde voor het zwakke, dat is voor mij altijd een belangrijk element geweest.

Kan je iets vertellen over de speelstijl en het aspect humor in voorstellingen van Dito'Dito?

De geschiedenis telt een aantal mensen die gezegd hebben dat het tragische eigenlijk iets heel komisch heeft. Humor is een mooie uitnodiging. De laatste teksten van Dea Loher zijn bijzonder tragisch maar de humor is nooit ver weg en dat eruit krijgen is een bijzonder plezier. Al is het niet altijd even makkelijk. Ik vind het mooi dat mensen de tragedie niet uit de weg gaan, maar hem juist aangrijpen om iets te kunnen zeggen. Dat raakt mij. Al zie of vind ik het bijna nergens meer terug, tenzij in verouderde vormen. De school van Jan Decorte heeft ons gebracht tot het verder zoeken, maar was gestoeld op zijn leest. We gooiden niet alles overboord, integendeel, we hadden goede basisprincipes geleerd. Voor mij staat de school van Jan nog altijd dicht bij hoe ik werk als speler en als maker en daar zal ik niet zomaar van afstappen. Het is een stuk van mezelf geworden, waar ik een verder leven op kan bouwen.

Zou je het verschil kunnen benoemen tussen dingen die je onder zijn regie hebt gedaan en de voorstellingen van de jaren tachtig bij Dito'Dito?

Het verschil is heel simpel: Jan is een soort genie, wij niet. Bij ons was er een soort praktijk waarin we wroetten en we kwamen daardoor af en toe op een prettige manier uit de hoek. We brachten een soort nieuwe, ongebreidelde taal binnen. Misschien was die art-brut-achtig, al zou ik die noemer zelf niet gebruiken. Dat vind ik te zelfverheerlijking. Ik wil ook niet zeggen dat het allemaal slecht was, maar we moeten een kat een kat durven noemen.

Wat was Grenssteen voor een voorstelling?

Het thema was: verschillende grenzen en hoe ga je daarmee om. De focus lag op Brussel. De *Grenssteen* was heel letterlijk bedoeld. Het speelde zich af in De Markten, dat toen nog niet verbouwd was. De gietijzeren zuilen, die met verf gebrand waren, heb ik dag en nacht met een kleine slijpschijf helemaal afgeslepen en gevernist. De houten vloer met nog splinters van kristal dat er jarenlang lag opgestapeld, heb ik ook helemaal afgeschuurd. Er werd als het ware een nieuwe ruimte geboren. Ik heb daar een essay van Marguerite Yourcenar gebracht. Ik werkte samen met Jo Huybrechts, volgens mij een totaal onderschatte videokunstenaar en artiest. Mieke Verdin was bezig met Jan Roets. Ze speelde *Charlotte*, een epos over een Joodse vrouw en we hebben ook een stuk van Henrik Ibsen gespeeld daar. Dat waren drie verschillende dingen waarin het verdedigen van het zwakke centraal stond. Je kon de drie dingen op één dag bekijken. Eén van de beste stukken die we ooit hebben gemaakt eind jaren tachtig, was *Moeders*, een stuk van René Ellion. Het was een komedie, waar we van 1984 mee bezig waren en het werd een vrij succesvolle productie. Het stelde allemaal niet veel voor, maar het was een bijzonder leerrijke periode en als ik er aan terugdenk, zou ik niet precies hetzelfde doen, maar ik begrijp wel waarom we die dingen met z'n allen deden.

Bij sommige makers tref je, tegen het optimisme van de jaren zeventig in, een donkere individualistische inslag. Aan de andere kant vind je terug wat jij beschrijft: humor, het

speelse, het flirten met de populaire cultuur. Er valt precies geen eenduidigheid op die tijd te plakken?

Er is inderdaad geen eenduidigheid in die tijd. Heel het landschap krijgt de stempel van Jan Decorte op dat moment. Over wat er toen in de grote huizen gebeurde, weet ik eerlijk gezegd niet veel omdat ik maar heel weinig ben gaan kijken. Dat was de andere wereld. Het was de tijd van het onderzoek en het ontstaan van de Kunstencentra. Er begon zich, naast die grote theaters, een parallelle wereld te ontspannen die een soort tegengewicht vormde. De tijd van de speler, het gezelschap, het ensemble, enz. is toen beginnen te kraken. Dat is er toen gebeurd en dat is goed.

Hoe was de verhouding met die kunstencentra? De kunstencentra ondersteunen de kunstenaars, maar in het geval van Dito'Dito was het andersom?

Neen, juist niet. Het initiatief om samen te zitten met die kunstencentra kwam van Dito'Dito. We wilden een soort cluster vormen met een aantal nieuwe dingen die op termijn van betekenis konden zijn. Maar die hebben zich op den duur, los van ons, helemaal onafhankelijk ontwikkeld. Het ging in die tijd niet alleen over theater maken, maar ook over de organisatie ervan en wij zijn altijd betrokken geweest bij bewegingen, ook in Brussel.

Vroegen jullie gastregisseurs bij Dito'Dito?

Als ik me niet vergis hebben we altijd collectieve voorstellingen gemaakt. Dat principe hebben we verlaten met een voorstelling van Richard Wagner, geregisseerd door Jan Ritsema. Jan was een grote invloed, zeker in de jaren tachtig. Zijn voorstellingen waren altijd zeer confronterend, vanuit een radicaliteit die heel anders was dan die van Jan Decorte. De dingen die hij zei in interviews waren raak en het was voor ons een bijzondere stap om hem te vragen of hij iets met ons wou doen. Vreemd genoeg heeft hij daar toen 'ja' op gezegd, maar het is ongelooflijk problematisch geweest. Je kwam met Jan Decorte ook af en toe in de problemen, maar die problemen konden we snel oplossen. Bij Jan Ritsema lag dat anders. Het gaat er mij niet om Ritsema daar dingen over te verwijten, maar het was geen ontmoeting, die voor beide partijen vruchtbaar was. Alhoewel dat er, wat mij betreft, een zeer mooie voorstelling is uit voort gekomen. Maar daar stopte het ook. Wij slaagden er niet in om met elkaar te communiceren.

Had dat iets te maken met de confrontatie tussen een collectief en een regisseur?

Neen, het had meer te maken met een soort clash van culturen. Ik denk dat het niet klikte omdat we op een andere manier met de dingen bezig waren. Jan dacht dat als hij met een groep als Dito'Dito werkte, hij iets heel groot in de plaats moest stellen. De *Ring des Nibelungen*, die we met zijn allen trouwens helemaal vertaald hebben, is uiteindelijk een voorstelling over Wagner geworden. Het was een heel interessante mislukking.

Waar ontstond de link met het toen erg jonge Stan waarmee jullie onder andere *The Importance of Being Earnest* gecreëerd hebben?

Voor theatergroep Stan bestond, had ik al contact met een aantal van die mensen. Er waren niet zoveel collectieven en Stan was, na ons, de eerste steen die de andere stenen aan het rollen bracht. De eerste link was Jolente De Keersmaeker met *Rosas danst Rosas* en Anne Teresa. Ik heb met tg Stan een serieus parcours afgelegd. Ik was vijf à zes voorstellingen lang betrokken. De trilogieën die Frank Vercruyssen heeft gemaakt, heb ik ook meegemaakt. Maar dat was in de jaren negentig.

Wat herinnert u zich nog van *The Importance of Being Earnest*?

Puur plezier! Het was een komedie 'pur sang'. Ik had dikwijls de slappe lach met Damiaan De Schrijver en Frank Vercruyssen als kelner. We hebben dat stuk heel veel gespeeld, ook in het Engels. Ik heb daar de lust van het spelen ervaren en die is mij erg dierbaar. Dat is wat je als speler de 'kick' noemt, denk ik. Momenten die zich openbaren zonder dat je ze zelf kan voorbereiden. We waren geen spelers die zeiden: "we gaan dit en dat doen en dan herhalen we dat", integendeel. Het liefst gebeurde er iedere keer totaal iets anders. Scoren was uit

den boze, daar waren we streng op. Maar oren en ogen hebben voor alles en dingen toelaten en laten ontstaan en van daaruit spelen en een publiek dat laten meemaken. Dat waren hele mooie avonden. Wat de inhoudelijke context en het politieke betreft, deden we een poging om iets cerebraals te delen met mensen, gestoeld op de school van Jan Decorte. Dat is iets wat bij mij nu veel meer in evenwicht is.

Hoe zie je de tegenstelling tussen iets cerebraals en gevoeligs?

Wel, dat je ervan uitging dat de verbeelding vooral gebeurde via een denken. Maar daarin waren we vrij gul. Er was altijd muziek en beeld en het was niet allemaal zo streng en sec, we waren wat 'smossig'.

Kwam er ook video in die voorstelling aan te pas?

Neen. Van *Frans/z* heeft Walter Verdin ooit een video gemaakt, met tekeningen van Bernard Van Eeghem. Bernard maakte ook het decor samen met ons. Die video heeft op een festival in Italië de tweede of derde prijs gekregen, geloof ik.

Op welke manier zijn we schatplichtig aan wat er in de jaren tachtig gebeurd is en zijn er negatieve gevolgen te koppelen aan de institutionalisering?

We zijn schatplichtig aan een soort kader. Het ontstaan van de Kunstencentra is heel belangrijk geweest. Het heeft deuren geopend naar een soort autonome plek van makers. Het zich toe-eigenen van die plek, maakt dat we misschien op dit moment met te veel cellen zitten. Er is wel degelijk vanuit een noodzaak een soort wereld gecreëerd, los van de instituten. Misschien toch vanuit een soort ontvoogding. Ik zie daar op dit moment eigenlijk alleen maar positieve elementen van.

De autonomie van de individuele maker kwam voorop te staan. Er heerste een soort angst voor het expliciet maatschappelijke?

Op dat moment waren het dat soort dingen die hun eerste plek hebben opgeëist. Nu zijn we daar overheen, die verworvenheid is er en die kan je je toe-eigenen of niet. Er is nu veel meer plaats om daar opener mee om te gaan. Was het toen 'wij tegen hen', dan is er nu veel meer overflow. Er is veel meer openheid in het algemeen en dat vindt zijn wortels in de jaren tachtig.

Interview: Wouter Hillaert

Transcriptie: Diane Bal

Eindredactie: Saskia De Ceuninck