

“EEN ANDERE TIJD GEEFT JE ANDERE TAKEN”

INTERVIEW MET MARIANNE VAN KERKHOVEN

Wouter HILLAERT

Toen we naast twintig andere getuigen van de jaren zeventig ook dramaturge Marianne Van Kerkhoven verzochten om een video-interview voor Toneelstof, luidde het antwoord: “daar kan ik niet onderuit, zeker?” Het sloeg de nagel op de kop. Als lid van Het Trojaanse Paard heeft Van Kerkhoven het revolutionaire enthousiasme en de artistieke problemen van het politieke theater van dichtbij mee gemaakt. Tegelijk kan ze die ervaring vandaag beschouwen met de kritische afstand van ruim drie decennia theaterontwikkeling. Nostalgie komt daar niet bij kijken, maar evenmin de snelle verwijten waarmee ‘het vormingstoneel’ vandaag vaak bedacht wordt. “Ik vind het verkeerd om met minachting neer te kijken op het politieke theater van toen, hoe naïef dat misschien ook was. Ik zie vandaag ook naïeve dingen gebeuren, maar als je die niet in hun context bekijkt en beoordeelt, kan je daar moeilijk de waarde van meten.”

Zelf maakte je ooit een onderscheid tussen ‘vormingstoneel’ en ‘politiek theater’. Wat is precies het verschil?

“Vormingstheater is een term die uit Nederland komt. De groep Proloog bijvoorbeeld was een structuur voor vormingstheater, voor theater dat van de overheid de bijzondere taak kreeg om jonge mensen – zowel leerlingen uit beroepsscholen als leerlingen uit het algemeen secundair onderwijs – een introductie te geven in het theater. De voorstellingen werden specifiek voor die doelgroepen gemaakt en eindigden op een nagesprek. Je zou kunnen zeggen dat Proloog eerst een vormingstheater was en daarna een politiek theater is geworden. Groepen die we hier in Vlaanderen als politiek theater zouden kunnen omschrijven, zijn Het Trojaanse Paard (HTP), waarvan ik dus zelf deel uitmaakte, de Internationale Nieuwe Scène (INS) en Vuile Mong en de Vieze Gasten. Dat zijn de drie bekendste, omdat ze ook het langst bleven bestaan. Maar in het begin van de jaren zeventig zijn er een heleboel kleine initiatieven geweest, waarvoor men ook die term ‘politiek theater’ gebruikte.



Marianne Van Kerkhoven in *Het Trojaanse Paard* van het Trojaanse paard, 1970
(persoonlijk archief Rik Hancké)

De omschakeling van politiek theater naar vormingstheater is er eigenlijk gekomen op het moment dat het politieke theater gesubsidieerd werd. Dat was in 1976. De grote acteursstaking van 1974 had uiteindelijk geleid tot het eerste Theaterdecreet (1975), een eerste algemeen plan voor de theatersector. Dit decreet had in de eerste plaats een sociale betekenis: eindelijk kregen de mensen die in de theatersector werkzaam waren, een betere verloning. In dat decreet waren vier subsidiecategorieën voorzien, waarvan de laatste voor 'experimenteel of vormingstheater'. Daar kwamen dus zowel kleine experimentele initiatieven in terecht, als de politieke theatergroepen die op dat ogenblik de stap zetten naar een professionalisering. Op het moment dat het politieke theater ingeschakeld werd in het institutionele kader, is ook die terminologie veranderd. Terminologie is nooit onschuldig..."

Dat is ook nooit het tijdsklimaat waarin een bepaalde theaterbeweging ontstaat. Hoe zou je de maatschappelijke achtergrond beschrijven die jullie voor politiek theater deed kiezen?

"De wereld bestond toen uit de zogenaamde eerste, tweede en derde wereld. De term 'vierde wereld' werd toen nog niet gebruikt. In de derde wereld ontstonden op dat moment de bevrijdingsbewegingen, bijvoorbeeld in Bolivia. Che Guevara werd er gedood in 1967. In Nicaragua streed het Nationaal Bevrijdingsfront van de Sandinisten. In Chili werd de beweging van de Unidad Popular van President Salvador Allende door een putsch van de generaals onder leiding van Augusto Pinochet de kop ingedrukt. Ondertussen voerde Amerika oorlog in Vietnam en raakte zo ook Azië betrokken. Dichterbij, in Portugal, vond in 1974 de Anjerrevolutie plaats. De laatste kolonies werden onafhankelijk. De Spaanse dictator Franco stierf in 1975. Ook de kaart van Europa veranderde dus heel erg. 1968 was bovendien niet alleen het jaar van de Meirevolte, van de studenten- en de arbeidersbeweging, maar ook het jaar van de Praagse Lente: Russische tanks rolden Praag binnen om de op gang gekomen democratiseringsbeweging in de kiem te smoren. Dus ook de tweede wereld, het Oostblok, verweerde zich: tegen de stalinistische dictatuur en de bureaucratisering.

De wereld was, of leek, op alle fronten in beweging. Dat gaf het gevoel dat alles veranderbaar was en dat wij in die verandering zelf een rol konden spelen. Dat uitte zich niet enkel in de strijd van de arbeiders en de studenten. Vanuit een heleboel sectoren kwam op dat moment een golf van engagement op gang. Er waren advocaten die opkwamen tegen de klassenjustitie. Er ontstond binnen het onderwijs een beweging voor antiautoritair onderwijs. Geneesheren stelden zich

ten dienste van het volk. De feministische beweging drukte zich door en de seksuele revolutie kreeg vorm. Er was de milieubeweging, de homobeweging, noem maar op.

Het was dus eigenlijk vrij logisch dat je binnen de kunsten gelijkaardige reacties kreeg. Het zat in de lucht: wij waren deel van dat hele proces. In het theater in Vlaanderen deden zich een paar belangrijke feiten voor. Eerst en vooral was er het ontstaan van de Werkgemeenschap van de Beursschouwburg in 1969, een groep acteurs die de bestaande structuren de rug hadden toegekeerd. Ze verenigden zich rond de overtuiging dat theater gemaakt moest worden op basis van gelijkheid, dus zonder de hiërarchie waarin regisseurs het voor het zeggen hebben. Deze acteurs wilden functioneren als een collectief. Een tweede belangrijk feit was de creatie van *Mistero Buffo* in 1972 als een aparte productie in de Muntschouwburg. Daarna zijn een aantal acteurs van dit project, zoals Charles Cornette en Hilde Uitterlinden, uit de veilige haven van de KNS gestapt en hebben zij de Internationale Nieuwe Scène opgericht: ook daar was een collectieve werkwijze het uitgangspunt. Uit de Werkgemeenschap van de Beursschouwburg ontstond in 1970 *Het Trojaanse Paard*. De naam was ontleend aan de titel van een toneelstuk dat ik had geschreven in opdracht van de KNS in Antwerpen, waar ik van 1969 tot 1970 samen met Pol Arias dramaturg was. De KNS wilde dat stuk uiteindelijk niet opvoeren. De tekst die er lag en de acteurs die in de Beursschouwburg aan de deur waren gezet, vonden elkaar. Zo is *Het Trojaanse Paard* ontstaan. De volledige titel van het stuk luidde: *Het Trojaanse Paard of de stuitbare opkomst van Victor De Brusseleire*. Victor De Brusseleire verwees naar VDB: dus Vanden Boeynants. En de hele titel is natuurlijk een parafrasering van Brechts *De weerstaanbare opkomst van Arturo Ui*."

Om meteen even door te gaan op *Het Trojaanse Paard*: dat er een bestaand politicus plots in een voorstelling bekritiseerd werd, was toen toch volledig nieuw?

"Ja, dat was nieuw. Er waren ook binnen 'het officiële theater' al wel voorbeelden van 'politieke actualisering' geweest: in '68-'69 bijvoorbeeld verplaatste Walter Tillemans Brechts *Mann ist Mann*, dat zich eigenlijk in India afspeelde, naar Vietnam, waar de oorlog toen woedde. Dat werd hem niet in dank afgenomen. Als je dat soort thematiek vrijuit aan de orde wilde stellen, was je wel verplicht om buiten de bestaande structuren te treden. Het subsidiesysteem van toen is absoluut niet te vergelijken met wat het vandaag is, maar je moest je in elk geval in de marge plaatsen om een politieke stem te kunnen laten horen."

Hoe werd Het Trojaanse Paard dan uit de grond gestampt?

“Na een conflict met hun raad van bestuur werden de acteurs van de Werkgemeenschap van de Beursschouwburg in december 1969 uit hun theater gezet. Er werd voor hen een solidariteitsactie georganiseerd in verschillende andere theaters. De Werkgemeenschap had toen al banden met Nederland, met acteurs die later het Werkteater zouden oprichten. Dat Werkteater vloeide voort uit de Actie Tomaat. De eerste groep van Het Trojaanse Paard bestond uit een aantal acteurs van de Werkgemeenschap, enkele ‘Tomaat’-acteurs en enkele amateurs die dezelfde politiek-artistische overtuiging deelden: zij hebben samen die eerste voorstelling gemaakt, op basis van mijn theatertekst. Het stuk handelde over de toen actuele problematiek van ‘de sterke staat’, een staat die alles via ‘volmachten’ wil regeren en de democratie links wil laten liggen. Er werd in die periode bijvoorbeeld heel wat censuur toegepast, ook met betrekking tot artistieke uitingen, onder meer onder impuls van ‘socialistisch’ justitieminister Alfons Vranckx. De hele politieke beweging van toen bood weerstand tegen dat steeds meer controlerende staatsapparaat: naast betogingen werden er vaak solidariteitsavonden en andere evenementen georganiseerd. Als culturele groep kon je die mee vorm geven en opluisteren. In betogingen deden wij kleine artistiek-ludieke interventies, bij stakingspiketten voerden we kleine straattoneeltjes op. Je moet de oprichting van Het Trojaanse Paard zien in het kader van wat er op dat ogenblik allemaal aan het bewegen was.”

De eerstvolgende voorstelling na *Het Trojaanse Paard* was *Leve het gewin*.

“*Leve het gewin, we stikken er in!* is de volledige titel. Dat was het eerste stuk over de milieuproblematiek en bestond uit drie delen. Een eerste deel toonde een arbeidersfamilie in een niet-realistische setting, achtervolgd door honderdeneen ongelukken die te maken hebben met hoe het kapitalistische systeem omspringt met het milieu. Hun belevenissen waren allemaal gebaseerd op waargebeurde feiten. In de *Vieille Montagne* bijvoorbeeld, de fabriek waarover Walter Van den Broeck zijn *Groenten uit Balen* heeft geschreven, werkten arbeiders boven bakken met chemische dampen die hun neusbeentjes deden wegrotten. Of er werd door het tuintje van die arbeidersfamilie in *Leve het gewin!* een autostrade getrokken, dat soort dingen. Het was één opeenstapeling van ongelukken, maar allemaal gebaseerd op reële feiten. Een tweede deel bood een analyse van hoe holdings in het havengebied van Antwerpen zo verstrengeld waren dat ze heel veel konden controleren en de milieubescherming aan hun laars laptten. Het derde deel was een discussie met het publiek, iets wat je ook bij de meeste politieke theatergroepen

15 MANIFESTATIES
VOOR
STRJDKULTUUR

VOOR UITBREIDING VAN
STRJDKULTUUR

TEGEN BEKNOTTING
VAN STRJDKULTUUR

HAARLEM, 12 FEBR.

AMSTERDAM

UTRECHT, 9 FEBR.

DEN HAAG

WAGENINGEN,
17 FEBR.

ROTTERDAM,
19 FEBR.

BREDA, 5 MRT.

GENT, 11 FEBR.

LEUVEN, 2 FEBR.

GRONINGEN,
26 FEBR.

DRIEBERGEN, 1 FEBR.

ARNHEM, 6 FEBR.

NIJMEGEN

EINDHOVEN, 1 FEBR.

GEULE - BOKRIJK,
16 FEBR.

TEGEN BEZUINIGING, TEGEN POLI-
TIEKE CENSUR; DUS TEGEN REGIO-
NALISERING - GLTWEE MOET BLIJ-
VEN - SUBSIDIE VOOR KRITISCHE
FILMERS, AKTIVEREND VOLKSTHEA-
TER EN DE VOORTZETTING - GEEN
GELD VAN WELZIJN NAAR HET KA-
PITAAL.

Affiche Kultureel Front, waarin opgeroepen wordt mee te gaan manifesteren, 1975
(GLT-archief van de Queeste)

terug zag keren: het directe nagesprek met de toeschouwers. In *Leve het gewin!* werd dat interactieve deel ingeleid door een soort van rollenspel. Op scène vertegenwoordigde een van ons het standpunt van de arbeiders, speelde een ander de vakbondsvertegenwoordiger en dan was er nog iemand die de baas moest proberen te verdedigen. Dat in gesprek gaan met het publiek was echt een intrinsiek deel van de voorstelling.”

Als er blijkbaar zoveel nadruk op de inhoud lag, betekent dat dan dat meer artistieke kwesties eigenlijk geen issue waren?

“Wat dat betreft zie je een duidelijke ontwikkeling in de hele beweging. Ze is vertrokken uit een artistieke onvrede met hoe je als speler in een theater diende te functioneren. In de grote theaters moest je ‘in de kader’ gaan lezen welke rollen je dat seizoen te spelen kreeg: je had geen enkele inspraak in wat er gebeurde. Maar de politieke interesse kreeg stilaan de bovenhand, en het artistieke product werd daar ten dienste van gesteld. Door de omstandigheden is het politieke theater een soort van ‘gedwongen avant-garde’ geworden, iets wat wij niet ambieerden. Als je het Vlaamse theaterlandschap van dat moment bekijkt, manifesteerde het politieke theater zich als het meest actieve, ‘veranderende’ deel van dat veld. Dat werd dan geassocieerd met ‘avant-garde’ en dus met ‘artistieke vernieuwing’. De kritieken die wij kregen, verraden de teleurstelling over het *artistieke* gehalte van die vernieuwing. Wij werkten voortdurend in een spanningsveld tussen dat artistieke product dat je toch wilde maken, en de politieke inhoud die je wilde overbrengen.

Vooraf tijdens het schrijven van *Ontwaak, verworpenen der aarde, maar niet allemaal tegelijk* ben ik me heel bewust geworden van die spanning tussen het politieke en het artistieke. Na het verwerven van een kleine subsidie in 1976 werd Het Trojaanse Paard opgedeeld in een professionele en een amateursgroep. *Ontwaak* werd gemaakt door de professionele groep: daarbinnen moest het collectieve werk stilaan wijken voor een werkverdeling. Ik werd ‘de schrijver’ en ging naar huis met alles wat in de collectieve vergaderingen gezegd was: op basis daarvan schreef ik scènes die dan besproken werden op de volgende vergadering. Als dan bepaalde elementen in die tekst die ik schreef op tegenstand botsten, kreeg ik de opdracht om die te veranderen. Aan mijn werktafel voelde ik echter dat ik die bepaalde elementen *als schrijver* wel nodig had. Er ontstond dus een spanning tussen aan de ene kant het collectieve werk en het samen discussiëren, en aan de andere kant het gegeven dat als je echt tot schrijven wil komen, je dat niet met vijftien man rond één tafel kan doen. Als je iemand ‘inhuurt’ als schrijver, wil dat toch zeggen dat die daar ook zijn eigen gang mee moet kunnen gaan. Dat was

voor mij het moment waarop ik begon te beseffen dat er iets schortte aan de manier van functioneren.

Daarom denk ik dat als je echt politiek theater wil maken, in die zin dat je deel uitmaakt van een beweging en je met alle expressiemiddelen die je ter beschikking hebt – muziek, dans, theater – in die beweging wil blijven opgaan, dat dat dan enkel kan als je op amateursbasis blijft functioneren. Geconfronteerd met een aantal artistieke eisen, kan je als professionele groep nog wel een heel groot politiek gehalte in je voorstellingen leggen, maar je kan bijvoorbeeld niet meer zeggen: ‘we moeten uitkomen bij de verdediging van dit en dat’. Want als je hele inhoud vooraf vastligt, heb je niet langer de vrijheid die nodig is voor een creatief proces. Die tegenstelling heb ik op dat ogenblik heel sterk gevoeld. Op het moment dat het eerste theaterdecreet voor al die politieke groepen de mogelijkheden creëerde om professioneel te gaan werken en eindelijk betaald te worden voor wat ze deden, zag je heel duidelijk dat de druk om het artistieke meer te laten primeren, groter werd. Dat is een spanningsveld waar – zeker tegen het einde van de jaren zeventig – al die groepen mee te maken hebben gehad, niet alleen Het Trojaanse Paard.”

Aan welke internationale voorbeelden trok jullie werk zich op?

“Er waren veel contacten met Nederland, maar ook in Frankrijk, Engeland en Duitsland had je gelijkaardige bewegingen, met groepen die artistiek hoog aangeschreven stonden. Zoals het Théâtre du Soleil van Ariane Mnouchkine, het Werkteater of de Schotse groep 7/84 van John McGrath, waarbij 7/84 verwees naar het gegeven dat 7% van de bevolking van Schotland over 84% van de rijkdommen van het land beschikte. Er was sowieso een grote solidariteit met wat er in de omringende landen gebeurde. Internationalisme vormde de basis binnen de studentenbeweging, binnen de arbeidersbeweging: overal werd gezocht naar contacten met gelijkgestemden. De uitwisseling met Nederland was uiteraard nog intenser. Een aantal mensen van de eerste kern van Het Trojaanse Paard – Rik Hancké, Lisette Mertens en Frieda Pittoors – vonden uiteindelijk werk bij de Eindhovense groep Proloog. Uit die banden met Nederland is de idee gegroeid om samen een ‘Kultureel Front’ op te richten, dat gelijkgestemde artistieke groepen uit Vlaanderen en Nederland verenigde. Dat front gaf een tijdschrift uit en organiseerde studiedagen. Er werd in die periode immers heel intens gestudeerd. Om stukken te kunnen maken werd een onderwerp echt zo diep mogelijk uitgespit. Je wilde daar zoveel mogelijk over weten. Maar het Kultureel Front heeft ook een belangrijke rol gespeeld in de latere strijd voor het behoud van bedreig-

de groepen als Proloog en GLTwee, dat verbonden was met het tegelijk door Vlaanderen en Nederland gesubsidieerde GLT. Het Cultureel Front organiseerde toen enkele grote manifestaties. Je zocht bij elkaar de steun die je heel erg nodig had.”

Je zegt dat er veel gestudeerd werd. Wat waren precies de denkers en de geschriften die het intellectuele klimaat toen bepaalden?

“De hele beweging heeft zich natuurlijk sterk gevoed met het marxisme. We vonden daarin een analytisch instrument om de maatschappij waarin we leefden, beter te begrijpen. Wij probeerden Marx, Engels, Lenin, Trotski... te lezen. We waren zeer gretig op zoek naar wat het marxisme over cultuur en kunst te melden had: precies in die gebieden vertoont deze filosofie heel wat lacunes. Die werden op dat ogenblik aangevuld door nieuwe denkers die binnen het algemene kader van het marxisme de plek van de cultuur nauwkeuriger en genuanceerder gingen definiëren. Wat het theater betreft, is zeker Brecht een – vaak onbewuste – bron van inspiratie geweest. Er werd in die periode enorm veel vertaald, gepubliceerd en gelezen. Uitgeverijen als François Maspéro in Frankrijk en de SUN (Socialistische Uitgeverij Nijmegen) hebben daar een zeer belangrijke rol in gespeeld. De SUN publiceerde toen bijvoorbeeld ‘Het kunstwerk in de tijd van zijn technische reproduceerbaarheid’ van Walter Benjamin. Door die link met een brede sociale beweging dook je natuurlijk ook in de geschiedenis van de arbeidersbeweging. Wij hebben zo enorm veel gehad aan wat er cultureel gezien allemaal in Rusland gebeurde vlak na de revolutie. Of aan wat zich in Duitsland afspeelde ten tijde van de Weimar-republiek. We gingen intensief op zoek naar wat er over die tijd te vinden was.”

Welke noodzaak leidde tot een productie als *Hoe eerder, hoe beter, zei de arbeider, en hij dankte zijn baas af*?

“Naast *Het Trojaanse Paard* is dat voor mij de beste productie van Het Trojaanse Paard geweest. Ze vertelde het verhaal van een staking in een vrouwenfabriek. Dat stakingsverhaal werd dan onderbroken door een aantal scènes waarin bepaalde dingen heel didactisch uitgelegd werden, zoals de vrij ingewikkelde koppeling van de lonen aan de index. Dat werd uit de doeken gedaan in het kader van een soort kermiskraam. In een notendop vertelden we ook de ontstaansgeschiedenis van de vakbond, het belang van solidariteit: als individuele arbeider moet je altijd het onderspit delven tegen de baas, maar als je elkaar de hand geeft en je je ver-

enigt, dan sta je samen sterk. Dat werd uitgebeeld in een scène die zich inspireerde op 'De Poesje', het populaire Antwerpse poppentheater. Zulke scènes hadden allemaal een erg volks karakter. In alle geledingen van politiek theater deed men een beroep op 'populaire' elementen als kermis, circus, poppenspel... *Hoe eerder, hoe beter* eindigde ten slotte met een aantal voorbeelden uit de realiteit van hoe je door gezamenlijk en solidair op te treden, iets kon bereiken. Van elk van die voorbeelden hadden wij een foto op doek laten afdrukken: een voor een werden die dan onthuld."

Die voorstelling benoemde Carlos Tindemans als 'evangelisatietheater'. Vind je dat hij ergens een grond raakte, of totaal niet?

"Wij wilden onze boodschap echt overbrengen, wij wilden vertellen dat het belangrijk is om solidair te zijn. Maar het was geen evangelie, geen geloof. Over een religieuze overtuiging ga je niet in discussie, terwijl het gesprek over *hoe* we dan wel die maatschappij wilden veranderen, alomtegenwoordig was. Ik denk dat je de waarde van wat wij toen deden niet kan duiden of bepalen, als je niet de hele context in ogenschouw neemt. Ik heb er ook geen enkel probleem mee dat Carlos het zo omschreef, maar het is wel jammer dat het politieke theater achteraf alleen maar negatief gekwalificeerd werd, terwijl die beweging op een aantal vlakken onmiskenbaar een stroomversnelling in het theater heeft teweeggebracht. Het jeugdtheater heeft zeer veel aan het politieke theater te danken. In de jaren zestig vertelde men daar hoofdzakelijk nog oubollige sprookjes, heel moraliserend: dat was pas evangelisatietheater! Onder invloed van het politieke theater werd het jeugdtheater 'opengebrouwen' naar alle thematieken waar het kind in contact mee kon komen. Dat is één verdienste.

Een andere verdienste betreft de toneelschrijfkunst. Op Claus na – de uitzondering die de regel bevestigde – was de Vlaamse toneelschrijfkunst tot de jaren zeventig toch maar een zwak broertje gebleven. Toneelstukken werden vaak geschreven door mensen uit de literaire hoek, die weinig voeling hadden met de realiteit van het theater. In het politieke theater zijn de makers zelf stukken beginnen schrijven, gewoon omdat er geen teksten bestonden over de problemen die zij wilden aankaarten. Dat fenomeen vind je terug op alle momenten van grote maatschappelijke beweging of belangrijke politieke gebeurtenissen: teksten die het over die tijdsgeest hebben, vind je niet onmiddellijk. Die hebben tijd nodig om te ontstaan. 'Geef mij theaterteksten over deze tijd': die uitspraak kon je zowel horen bij Meyerhold in Rusland als bij Piscator in Duitsland. Als dat materiaal er niet is, ga je dat zelf produceren. Zo is de toneelschrijfkunst in de jaren zeventig

door het politieke theater uit haar literaire hoek gehaald en naar het podium zelf gebracht. In de jaren tachtig zie je dat regisseurs en acteurs dat voorbeeld volgen en zelf gaan schrijven. Het schrijffproces werd deel van het repetitieproces.

De derde en misschien wel belangrijkste invloed van het politieke theater was dat de performers aan mondigheid wonnen. In collectieve processen was de acteur niet langer de uitvoerder van wat hij door een regisseur opgedragen kreeg, maar ontwikkelde hij een gevoel van verantwoordelijkheid voor het hele product. Dat is van onschatbare waarde geweest voor alles wat daarna kwam. Ik vind het dus verkeerd om met minachting neer te kijken op het politieke theater van toen, hoe naïef dat misschien ook was. Ik zie vandaag ook naïeve dingen gebeuren, maar als je die niet in hun context bekijkt en beoordeelt, kan je daar moeilijk de waarde van meten.”

Wel merk je een duidelijke neergang, eind de jaren zeventig, van het politieke theater zoals we het bij aanvang leerden kennen. Viel die samen met een maatschappelijke evolutie, of ging het meer om een artistiek verhaal dat uitverteld was?

“Ik denk dat het samenvalt met de maatschappelijke evolutie. Als je bijvoorbeeld kijkt naar de programmering van het eerste Kaaitheaterfestival in 1977, zitten daar nog hoofdzakelijk politieke toneelgroepen in, terwijl dat in 1979 al niet meer het geval is. Wij wilden de hele maatschappij veranderen, wij spraken over revolutie. Maar hoe langer resultaten van dat verlangen uitblijven, hoe meer je begint te beseffen dat die totale verandering niet zal plaatsgrijpen. De aandacht voor het grote maatschappelijk project verdween en maakte plaats voor een fragmentering van de aandacht. Die opdeling was er natuurlijk ook al in het begin: je had de vrouwenbeweging, de homo's, de milieuactivisten, de derde wereld beweging... Maar hun band verdween en iedereen plooidte terug op zijn eigen terrein. Dat heeft natuurlijk ook doorgewogen op de culturele sector: dat is een van de verklaringen voor een grotere aandacht voor artistieke materies.”

Blijkbaar leefde er op het einde van het politieke theater ook een debat rond de legitimiteit van emotionaliteit op scène. Waar ging dat juist over? Het lijkt nogal brechtiaans gekleurd?

“Een debat zou ik het niet noemen. Ook in de beginjaren van het politieke theater had je emoties, maar dat waren vooral de collectieve: woede over dingen die

gebeurden in de wereld, gevoelens van onrechtvaardigheid, van enthousiasme ook. Maar als je het over de verandering van de héle maatschappij wil hebben, kom je op een veel abstracter niveau terecht. Precies door die fragmentering zag je daartegen een groeiende interesse ontstaan voor hoe dat kapitalistisch systeem nu eigenlijk inwerkte op het individuele leven, op de dagelijkse realiteit. Dan kom je onder meer uit bij die slogan van de vrouwenbeweging: 'het persoonlijke is politiek'. Ook in wat je dagelijks ondervindt, kan je politieke betekenissen traceren en ideologische processen onderscheiden. Daar ging de aandacht meer en meer naartoe. Er ontstond een terugplooiing op de eigen problemen, en zo kom je via het individu vanzelf bij die emotionaliteit terecht."



**Lisette Mertens, Jochem Royaards en Lex Peters van Proloog op
Internationale manifestatie voor Politieke Vorming en Actie, Utrecht,
januari 1976**

terecht. Het spel in het politieke theater onderscheidde zich duidelijk van dat in bijvoorbeeld *Groenten uit Balen* van Walter Van den Broeck, dat toch binnen de naturalistische visie van de vierde wand bleef. Die vierde wand werd bij ons voortdurend doorbroken, omdat het ook echt onze drive was om met het publiek in gesprek te gaan of het te gaan opzoeken op straat. Met alle vormen van realisme of naturalisme, met psychologisch getekende personages konden we eigenlijk niet zo veel. Als acteur was je ook niet met psychologisch spel bezig. Het motief dat aan die verschillende vormen van theater ten grondslag lag, bepaalde hoe er uiteindelijk gespeeld werd.”

Afsluitend: hoe zou je juist het precieze doel van jullie voorstellingen benoemen? Wat wilden jullie precies bewerkstelligen met theater?

“Dat is moeilijk om precies te verwoorden. Maar de bedoeling was zeker niet dat mensen na de voorstelling alles met stokken zouden beginnen kapotslaan, of zich een lidkaart van een of andere politieke partij zouden aanschaffen. Je maakte deel uit van een beweging. Het woord ‘bewustwording’ was ongelooflijk belangrijk: meehelpen aan het bewustmaken van de mensen. Welke problemen zijn er in de maatschappij? Wat kunnen we eraan doen? Dat was het vooral.”

Hoe kijk je terug op de jaren zeventig en het theater van die tijd?

“Het is een zeer waardevolle periode geweest is, die was wat ze was. En die ook máár was wat ze was. Ik kijk daar niet gefrustreerd of nostalgisch op terug. De jaren zeventig zijn gewoon een stap geweest, en daarna zijn er andere stappen gekomen. Het heeft ook geen zin om nu te proberen herhalen wat er toen gebeurde. Vandaag beleven we een heel andere periode, maar wat wij toen probeerden – de vinger aan de pols houden, mee zijn met wat er gaande is – dat moet je nu ook doen, denk ik. Dat moet je altijd doen, denk ik. Een andere tijd geeft je andere taken.”

Naast Marianne Van Kerkhoven interviewde Thersites over de jaren zeventig ook Bert André, Hugo De Greef, Pol Arias, Charles Cornette, Hilde Uitterlinden, Dirk Pauwels, Mong Rosseel, Eva Bal, Filip Vanluchene, Josse De Pauw, Reinhilde Decléir, Herman Gilis, Jozef De Vos, Wim De Wulf, Jef Demedts, Jo Dekmine, Alice Toen, Walter Van den Broeck, Rik Hancké en Jacques De Decker. Hun interviews zijn na te lezen op www.toneelstof.be.