

Dora Van der Groen

**‘Je kan niemand leren acteren.
Je kan alleen horizonten openen.’**

Het theater zei ze al vrij vroeg vaarwel om voor radio en televisie te werken. Als ze moest kiezen tussen de liefde en het theater koos ze stevast voor het eerste. Eigenlijk is ze liever niet dan wel. En toch heeft de hele jonge garde van het Vlaamse theater haar lessen gevolgd. Een gesprek met Dora Van der Groen.

Dora Van der Groen: Theater is mijn leven niet. Slechts drie procent van de bevolking is geïnteresseerd in theater. Die drie procent houdt zichzelf in stand. Ik vind dat prachtig, maar ik kan tegelijk van op een afstand bekijken hoe die mierenhoop door elkaar wriemelt. Daarrond staan er bloemen, eiken, er zijn planeten. En dan vraag ik mezelf af: wat betekent al dat gedoe van die kleine bezige groep.

Etcetera: Maar als je zelf die wereld binnenstapt, dan ben je er even door gepassioneerd als al die anderen?

DVDG: Zeer zeker. Trouwens, als dat zo niet was dan zou ik nooit les kunnen geven. Theater vind ik niet dwaas, zeker niet. Maar ik kan altijd afstand nemen. Ik kan er daarom ook makkelijk uitstappen, en ik heb dat tijdens mijn leven verschillende keren gedaan. Anderen zullen dat vreemd vinden, maar ik vind dat normaal.

Etcetera: Misschien even helemaal naar het begin van je carrière. Hoe ben je bij het toneel gekomen?

DVDG: Op mijn zestiende, tijdens de oorlog, ben ik naar het Hoger Instituut voor Toneel en Regie van Joris Diels geweest. Het gezelschap van Diels had een grote naam, maar het hield op te bestaan met het einde van de oorlog. Daarna ben ik twee jaar

naar het Conservatorium gegaan, toen nog avondonderwijs. Pas daarna ben ik naar de pas opgerichte Studio gegaan, waar overdag les gegeven werd.

Etcetera: Hoe stond je als jonge actrice tegenover toneelspelen?

DVDG: Toen was alles anders. Je was meer met de vorm bezig. Er waren patronen en die vulde je in. In de officiële schouwburgen speelde je het personage via een geijkte speelstijl. Daarnaast waren er vaste afspraken. Er bestond b.v. de technische afspraak dat je nooit over iemand anders zijn tekst heen sprak. Alles werd netjes na elkaar gezegd. Er werd ook niet gesteund of gezucht. Er was geen ademstoot die een ontlading kon zijn van een gevoel. Dat bestond niet. Je deed zo iets niet. Je had je repliek en de tegenspeler moest netjes wachten tot je die had uitgesproken. Als je te vroeg sprak, reageerde je tegenspeler met: ‘Mag ik even uitspreken’. Toen ik echter naar de film ging, zag ik acteurs op een totaal andere manier spelen. Greta Garbo of Michel Simon, dat was andere koek. Dat waren mensen, vond ik. Wat een verschil met de personages op het toneel. Ik zag Greta Garbo toen ik dertien was, en ik was zeer onder de indruk.

Etcetera: Bij het toneelspelen van toen moest

je veel minder van jezelf investeren?

DVDG: Er werd niet aan gedacht om naar binnen te kijken. Daar werd zelfs niet over gepraat. Als een goed acteur wel verder ging dan zijn collega's, dan was dat bij de gratie Gods.

Steractrice

Etcetera: Had Herman Teirlinck, de oprichter van de Studio, het over andere vormen van acteren?

DVDG: Neen, Teirlinck was daar niet mee bezig. De ontmoeting met Teirlinck maakte je rijker. Hij was belangrijk omdat hij steeds opnieuw over nieuwe dingen sprak. Hij opende onze geest. Maar over acteren had hij niet veel te zeggen. Hij wist wel heel goed hoe het niet moest, maar wat je dan wel moest doen, kon hij ons niet zeggen. We kregen ook les van Willem Pée. Hij zou ons uitspraak en fonetica geven, maar ik heb daar nooit wat van gemerkt. Ik denk dat Teirlinck vond dat Willem Pée een interessant persoon was, en dat hij daarom zei: we zullen zeggen dat hij een cursus fonetica geeft. Maar verder bekommerde Teirlinck zich daar niet om. Het is een methode, een manier van werken die ik zelf graag gevolgd had toen ik de toneelklas aan het Conservatorium onder mijn hoede nam, want ik ken ook mensen door wie je beter wordt als je ze ontmoet en door wie je ook beter theater zal spelen. Het was de droom van Teirlinck dat uit de Studio een groep zou ontstaan met een eigen gezicht. Hij is er echter niet in geslaagd om zijn eerste groep van zes leerlingen bij elkaar te houden en andere mensen aan te trekken. Er was natuurlijk geen geld voor. En geen geld betekende in die tijd geen geld. Vandaag hoor ik bij jonge mensen dezelfde klacht, maar ik verbaas me erover dat ze toch aan middelen geraken. In de jaren vijftig was er geen mogelijkheid om sponsors te vinden.

Etcetera: Hoe ben je het beroepsleven binnengestapt?

DVDG: Terwijl we nog op de Studio zaten, kregen we al kleine opdrachten in de KNS. Als je dan veel tekst kreeg, wist je dat je toekomst er goed uitzag. Je moest je vanzelfsprekend aan de speelstijl van de schouwburg aanpassen, of je werd doorgezonden. In de kortste keren liep je er verloren, want van de idealen van de Studio bleef niets over. Ik speelde dus een seizoen in de KNS en ik kreeg onmiddellijk belangrijke rollen. Ik heb met Hector Camerlinck *Fröken Julie* gespeeld. Na zes repetities zei de regisseur: ‘Ja, dat staat er, ik zou niet weten wat ik er nog aan kan toevoegen.’ Na zes repetities... Al heel vlug vond ik dat oninteressant. Ik ben toen opgestapt, al heeft dat alles te

maken met mijn privé-leven. Tone Brulin, die ik op de Studio had ontmoet en met wie ik getrouwd was, zat op een volledig andere golflengte. Hij stichtte het Theater Op Zolder: dat was een hele kleine ruimte achter een café. Brulin wilde zijn eigen ideeën vorm geven, en hij kon die vorm in het officiële theater niet kwijt. Dus wendde hij zich van de officiële schouwburg af. Voor het eerst ging je spelen in een ruimte die niet voor theater bedoeld was. Dat was een radicaal nieuwe stap. Het ging allemaal met zoeken en tasten, en veel succes hadden we niet: er kwamen acht, negen, soms eens veertien mensen kijken, en er was zelfs een vertoning waar slechts één toeschouwer opdook. De groep rond Tone deed alles zelf, kostuums en decors maken, aan de kassa zitten, schilderen. Tone en ik, wij leden honger. We aten veel uiensoep met wortelen, woonden bij onze ouders. Maar wat ik van die tijd onthouden heb, zijn vooral materiële dingen. Dat kamertheater was de wereld van Tone, terwijl ik in die tijd hoofdzakelijk instond voor het huishouden.

Ik ben daarna naar Nederland gegaan. Cees Lasseur van de Haagse Comedie wilde me engageren, maar, net zoals in Antwerpen, kwam mijn privé-leven dat dwarsbomen, en ben ik niet gegaan. Ik heb nog een jaar kabaret gespeeld, maar ik liet dat ook varen. Je kan je afvragen waarom, want ik had overal succes. De keren dat ik moest kiezen tussen het theater en de liefde, koos ik altijd voor de liefde. Zo ben ik. Het theater was voor mij nooit belangrijk genoeg. Ik kan alles direct laten, dus ook het theater, alleen met de liefde gaat dat niet. Enkele jaren heb ik gewoon niet gespeeld. Toen werd ik door KNS-directeur Firmin Mortier als gast geëngageerd. We zijn toen op tournee naar Kongo geweest. Ik kreeg de mooie rollen, en het gezelschap pikte dat niet, omdat ik zowel in de KVS als de KNS de mooie rollen mocht spelen. Ik ben toen naar Mortier gegaan met de vraag of ik nog in Brussel zou mogen spelen als ik een vast contract in Antwerpen aanvaardde. Ik kreeg daarop een negatief antwoord, maar bij De Ruyter in Brussel kon dat wel, en daarom ben ik naar de KVS gegaan.

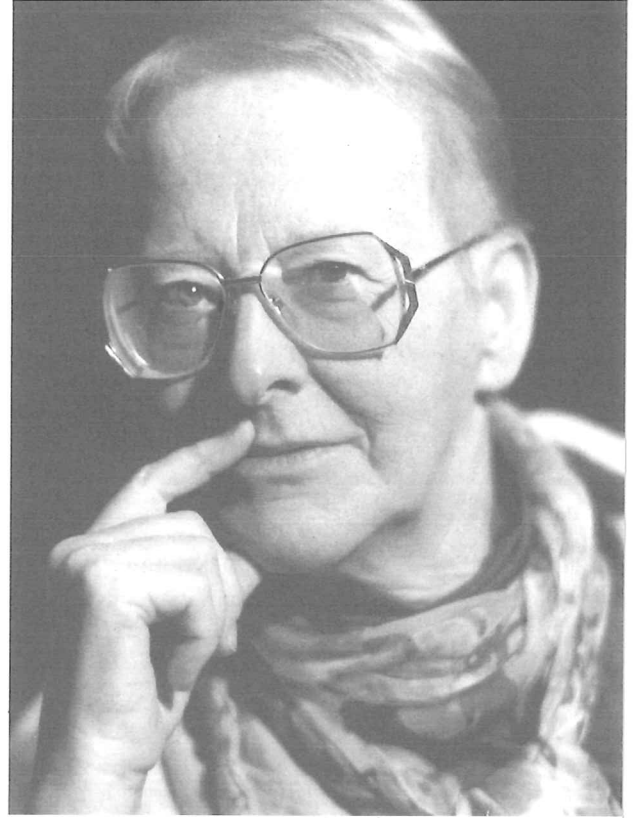
Eerst in de KNS en daarna in de KVS speelde ik de hoofdrol in *De Regenmaker*. In die tijd speelde een stuk hooguit twee weken, maar van *De Regenmaker* hebben we toen 150 voorstellingen gespeeld. Ik had veel succes. In mijn laatste seizoen bij de KVS speelde ik acht hoofdrollen. Ik speelde Portia, terwijl ik Maria Stuart repeteerde. Waanzin. Ik kon dan niet veel anders doen dan invullen. Ik was de ster, en ik moest dus

voortdurend op de affiche staan. Een verwarrende ervaring. Iedereen vindt je goed, zodat je geen reden hebt om je in vraag te stellen. Je denkt dan: als iedereen het zo goed vindt, dan zal het wel zo zijn, ook al klopte het niet met je eigen twijfels en bedenkingen. Ik heb slechts van drie regisseurs wat geleerd, en dat waren toevallig buitenlanders. Neen, ik heb ook veel gehad aan gesprekken met Kris Betz, die toen regisseur in de KVS was. Maar aan al die lof had ik persoonlijk weinig. Het gaf me alleen het gevoel dat ik op mijn vijfentwintig jaar reeds in mijn oudevrouwenschoenen stond.

Een teken

Ik had toen ook drie kinderen, en ik kon dat niet combineren met het theaterspelen. Ik ben dus weggegaan uit het theater. Ik besepte dat ik dat peil geen tien of vijftien jaar zou kunnen houden. Het ontbrak me aan uitdaging, en er was geen visie. Iedereen praatte uitsluitend over 'een goede rol', en verder ging dat niet. Ik wilde meer. Ik wilde dat de acteur, via de tekst van een auteur, een teken geeft zodat er iets wordt doorgegeven aan een toeschouwer die dan op zijn beurt daarmee zelf verder kan. Die stroming verwekken vind ik boeiend. Wat me bij theaterspelen dwars zit, is de herhaling, avond na avond. Daarbij vind ik theaterspelen ook iets zeer intiem. Ik wissel mezelf uit met het publiek. Ik vond het op de lange duur gênant.

In 1963 ben ik uit het theater weggegaan, ik wilde niets meer met de planken te maken hebben. Ik ben naar de BRT gegaan als lid van het Dramatisch Gezelschap. Ik was vast besloten om alleen maar luisterspelen te doen. Ik vond het een boeiende uitdaging om te leren alles via de stem uit te drukken. Er is een reeks acteurs die mijn voorbeeld gevolgd heeft. Op zeker ogenblik besliste de BRT dat we zowel voor de radio als voor de televisie moesten werken. Ik heb toen geprotesteerd want ik wilde niet op de buis. Maar ik heb het niet kunnen tegenhouden. Later heb ik ontdekt dat filmacteren bijzonder fascinerend is. In de film heb je veel vlugger de mens voor je dan het personage. Op het theater kan je dat nooit bereiken. Op de film kan je als acteur drie seconden de waarheid tonen. Je kan alles vergeten en bijna gek worden. Maar precies die korte momenten zorgen voor een grotere intensiteit. Je laat je totaal gaan. Na die enkele seconden treedt er ofwel een controle bij je op, of word je gek. We hebben een elliptisch bewustzijn met twee brandpunten. Met het ene punt ben je geassocieerd, en het andere punt is de controle. In de film kun je die



Dora Van der Groen / Patrick G. Meis

controle even uitschakelen. Maar op de scène gaat dat niet, omdat die controle niet voor een uur of twee kan uitgeschakeld blijven.

Bevrijding

Etcetera: Je zegt dat je het theater vaarwel gezegd hebt, maar je hebt later toch meegespeeld in Mistero Buffo?

DVDG: Ik had Arturo Corso in de KNS aan het werk gezien met *De Knecht van Twee Meesters*, en ik dacht: als je een groep op die manier kan laten spelen, dan moet je een tovenaer zijn. Kort daarop belde Maurice Huisman van de Muntscouwburg om te vragen of ik wilde spelen in *Mistero Buffo*. Ik zei onmiddellijk ja. Corso heeft me binnenste buiten gekeerd. Ik vroeg hem welke rol ik moest leren, en hij zei, doe maar. Ik begreep er niets van. Op de repetities heb ik zowat alles gespeeld, elke dag wat anders. En langzamerhand kwam ik tot mijn opdrachten, zodat ik onder meer Marie en de waanzinnige vrouw speelde. Toen Corso dan een groep wilde stichten, zei ik hem dat ik hem inconsequent vond. Want al was hij een linkse voorman, hij reed toch maar met een dure Porsche rond. Hij vond dat je het geld uit de zakken van de rijken moest kloppen. Ik zei: verkoop je wagen en geef aan je arme acteurs drie deux-chevaux, dan hebben die wat aan je geld. Maar dat argument maakte geen indruk. Ik had er ook last mee dat wij betaald werden om Maurice Huisman in zijn eigen theater uit te schelden. Ik vond dat je tegen de patroons kon zijn op voorwaarde dat je ook hun geld weigerde. Bij De Nieuwe Scène kon ik me dus niet

aansluiten. Maar Corso heeft me als actrice van een keurslijf verlost. Ik stond plots als mezelf op de scène, het was een bevrijding. Al die anderen hadden me voorheen met de beste bedoelingen op het verkeerde pad gestuurd, maar met de beste bedoelingen kun je tot zelfmoord komen.

Etcetera: Is de ontmoeting met Corso dan ook de belangrijke stap geweest naar de opvattingen waarmee je later als leraar de acteursopleiding hebt aangepakt?

DVDG: Absoluut. Het werkte als een klik. Ik was verlost van het masker waarachter ik verscholen zat. Vanaf 1979 heb ik dan aan het conservatorium van Antwerpen les gegeven, en ik heb daar carte blanche gekregen, omdat directeur Kamiel Cooremans mij zegde dat hij niets van een acteursopleiding wist, en dat hij mij daarom de volledige vrijheid gaf.

Etcetera: Kan je iemand leren toneelspelen?

DVDG: Neen, dat gaat niet. Je kan alleen horizons openen. Zoals Teirlinck dat deed. Je laat jonge mensen nieuwe dingen zien. Je kan processen sneller laten verlopen door de jonge acteurs van die processen bewust te maken. Je moet verwonderd kunnen zijn over wat de acteur doet, en hij moet ook die verwondering bij zichzelf koesteren. Als acteren een vak wordt, dan kom je in de herhaling terecht. Dat herhalen is b.v. tegen mijn natuur en voor mij is dat het moeilijkste aspect van het theater. In het creatieve proces komt het voor dat je de 'waarheid' hebt geraakt, alleen zou je dat moment van verwondering moeten bewaren, maar dat kan niet want dat moment is eenmalig. Dus moet je het opnieuw maken, of namaken. Soms kan je zo op iets stoten dat nog tintelender is dan dat eerste moment. Dat onvoorspelbare, geloof ik, doet mensen naar het theater gaan. Als we alles exact en precies konden overdoen, avond na avond, dan zou het theater oeverloos saai zijn, zowel voor de acteur als voor de toeschouwer.

Mysterie

Etcetera: Wat wilde je bereiken toen je in 1979 les ging geven aan het Conservatorium van Antwerpen?

DVDG: Ik wilde de jonge mensen bij zichzelf brengen. De vraag is: wat is de relatie tussen jezelf en de wereld, want daaruit zal het teken voortkomen. De acteur speelt zijn eigen verhaal via het personage. Je zendt dat uit in persoonlijke theatrale tekens. Die tekens zijn belangrijker dan de rol. Het publiek kent *Hamlet*, dus daarom gaat het niet naar het theater. Het weet alleen niet wat jij met *Hamlet* zal doen. Jij bent een mysterie, en langs dat personage komt het

publiek op het spoor van jouw mysterie.

Etcetera: Is het dan zaak voor de leraar om dat mysterie te ontdekken?

DVDG: In het eerste jaar moet je trachten te weten te komen of de jongeren echt voor het vak geschikt zijn. Dat gebeurt niet uitsluitend door hen met teksten te laten werken. Je komt daar achter door met ze te praten. Ze moeten een persoonlijkheid hebben, ze moeten gevoelig zijn en ze moeten over een grote verbeelding beschikken. Voor mij moeten ze van binnen edel zijn. Ze moeten daarenboven pijn kennen. Kennen ze die niet, dan moeten ze zich die kunnen verbeelden of op weg zijn om die te kennen. Aan gelukkige mensen hebben we niets bij het theater. Ze zijn er niet interessant. Geluk is evenwicht, en theater berust op conflict. Theater is een kramp, krampen van miserie. Als die jonge mensen acteur willen worden, dan hebben ze die kramp in zich. Het gaat bij theater over ergernis, miserie, boosheid, waanzin. theater heeft niets te maken met een zachte glimlach. Ik leg voortdurend de nadruk op de waarde van de hele mens. Jonge mensen zijn zeer kwetsbaar, zodat je heel voorzichtig moet zijn om hen niet te schaden. Ze moeten zich voor de leraar opstellen, anders gaat het niet. Maar er is altijd de kans dat je het verkeerd aanpakt.

Etcetera: Welke teksten gebruikte je? Zijn dat altijd dezelfde teksten?

DVDG: In feite heb ik met één blad tekst genoeg. Met tien regels kan je vier jaar les geven. Je kan het steeds een andere vorm geven, het kan altijd een ander teken opleveren. Maar in wezen gaat het steeds om hetzelfde. Ik heb jaren *De Abele Spelen* genomen, omdat die teksten de jeugd weinig zeggen. De tekst rijmt, de taal is vreemd. Daar kon ik ze testen op hun fantasie. De afstand tot de tekst wordt op die manier interessant. Ik heb ook altijd Vondel genomen, omdat ik vind dat alle culturen grote klassieke teksten hebben, terwijl wij aan onze eigen klassieken veel te weinig aandacht besteden. Theater is ruimte: het gaat om vibratie, om energie. In Vondels *Lucifer* zijn de personages engelen die vliegen. Ik vraag de acteurs om zich de ruimte in te beelden waarin dat gebeurt. Het blauwe kristallijn laat geen huis-, tuin- of keukentekens toe. En we hebben ervoor gekozen om die kleine tekens te weigeren. De acteur moet met wat anders voor de pinnen komen, en ik denk dat we maar op de goede weg zijn als de acteur mij kan tonen dat hij een magiër is.

Etcetera: Heb je Vondel ook gekozen voor de tekstkwaliteit?

DVDB: Zeer zeker. Als je Vondel uit je bek krijgt, dan heb je wat geleerd. Het is

makkelijk om in een hoekje op tien meter van het publiek half verstaanbaar te zijn. Maar grote teksten geven op een grote scène, dat is andere koek. Hoe groter de ruimte, hoe groter de cast, hoe moeilijker. Er bestaan bijna geen regisseurs meer die een grote groep kunnen regisseren. Dat verklaart ook waarom er nu zoveel kleine groepjes zijn, want in een kleine ruimte moeten de acteurs niet projecteren zoals wanneer het publiek twintig meter verder zit. Van een grote ruimte kan je wel overschakelen naar een kleine dimensie, maar omgekeerd gaat niet. Als je afstandelijk een tekst benadert, zal je grote moeilijkheden hebben om daarna organisch te spelen. Van organisch naar afstandelijk kan je wel overschakelen. Bij de opleiding moet je je daarom concentreren op het organisch acteren. Daarna kunnen de acteurs een keuze maken, maar vooraleer je kan kiezen, moet je in jezelf de keuzemogelijkheid hebben. Daar gaat het om. En wie zich van bij het begin opsluit in zijn afstandelijke stijl, kan later geen keuze maken.

Versnippering

Etcetera: Het vormen van acteurs aan het Antwerpse Conservatorium heeft een grote invloed gehad op de ontwikkeling van het theater in de jaren tachtig. Tot je leerlingen behoren Luk Perceval, Chris Nietveld, Lucas Vandervost, Johan Van Assche, Warre Borgmans, Sara De Roo en ga zo maar door.

DVDG: Wat ze me toeschrijven in verband met de jonge acteurs en regisseurs, verrast me compleet. Aangezien mijn naam zo vaak genoemd wordt, zal het wel waar zijn. Ik lees dan over 'de moeder van de Vlaamse Golf'. In Nederland hebben ze me wel kwalijk genomen wat ik in een interview over Nederlandse acteurs heb gezegd. Uit ondervinding weet ik dat de Nederlanders zekerheid willen voordat ze beginnen. Ze blijven zo lang 'denken' tot het 'doen' lastig of overbodig wordt. Ze komen van boven naar beneden, met een teveel aan ratio. Zo komen ze tot een theater dat je niet aangrijpt. Maar wij, in Vlaanderen, beginnen ook van boven, want ik wil dat we eerst denken. Maar dan gaan we aan de slag. Maar de Nederlander gaat dan niet mee, hij durft zich niet in het ijle storten, terwijl ik ervan hou om te springen en tijdens de vrije val alles te laten gebeuren. Het is ook de enige manier om iets onverwachts te ontdekken. Die beruchte Vlaamse golf is ontstaan omdat het publiek in Nederland gegrepen wilde worden. Het organische acteren trok hen aan. De leerlingen van het Antwerpse Conservatorium hebben de emoties door hun lijf

laten daveren. Pas als je dat hebt leren doen, of durven doen, kan je die emoties later doseren en gebruiken. Zo maar durven springen heeft met gevaar te maken. En theater heeft ook met gevaar te maken. Je gaat tot aan het randje van de waanzin. Vlamingen durven zo ver gaan.

Etcetera: Een belangrijk aspect van de Vlaamse Golf is dat jonge mensen zich niet meer aansluiten bij de grote gezelschappen, en liever hun eigen gezelschap oprichten. Dat heeft een grote versnippering tot gevolg.

DVDG: Soms ben ik daar blij om, en een andere keer stel ik daar vragen bij. We zijn al met zo weinig, denk ik dan, maar dat belet niet dat we ons versplinteren in piepkleine groepen. Het is fout als het verstarrend werkt. Die groepjes hebben zo een uitgesproken profiel dat ze geen gevoel meer hebben voor andere opvattingen, en daar schuilt een gevaar in. Zulke enge standpunten lijken mij een kort leven beschoren. Ze gaan er van uit dat ze voor zichzelf de waarheid hebben gevonden. Maar er is geen goed of slecht theater, je hebt theater waar je al dan niet van houdt. Maar als je buurman van een ander soort theater houdt, is hij daarom niet minder waard. Theater moet er zijn, als er al theater moet zijn, voor iedereen, en de mensen zijn zo verschillend dat je hen niets kunt opdringen.

Aan de andere kant vind ik het prachtig dat jonge mensen zichzelf willen zijn, met eigen ideeën en noden. Dat is hen meer waard dan te verdrinken in die droge meren. Het is niet mijn ambitie geweest om dat teweeg te brengen, maar achteraf zie ik dat ik daarbij een rol gespeeld heb. Eigenlijk wordt Teirlincks droom nu vervuld. Ik heb geprobeerd hen het bewustzijn bij te brengen van 'denk zelf na', en dat leidt tot nieuwe groepen. Het zou Teirlinck erg gelukkig maken.

Beweging brengen

Etcetera: Waarom heeft het zo lang geduurd voor Dora Van der Groen is gaan regisseren?

DVDG: Ik had al vaker aanbiedingen gekregen, maar ik had er geen zin in. Voor mij hoeft regisseren niet. Je moet weten dat ik altijd onder alles probeer uit te komen. Ik wil aan alles ontsnappen. Ik voel me dan vrijer, en ik voel me dan dichter bij wat ik echt zou willen zijn: namelijk niet zijn. Dat is alles. Maar toen Ivo van Hove het me vroeg, zei ik: 'Zou je dat graag hebben?' En hij zei 'Ja.' Ik respecteer Ivo, ik hou van zijn werk en van zijn persoon. Daarom heb ik geaccepteerd, ook omdat ik bij Ivo geen achterdocht moet koesteren. Voor mijn eerste regie nam ik *Thyestes*, een tekst die gebeeldhouwd is. Ik moest voor de eerste keer een decor bespre-

ken. Ik besprak met Jan Versweyfeld de verschillende klimaten van de scènes. Wat de kleur betrof, moest *Thyestes* beginnen als een videoclip, de koningen moesten wit en goud zijn, en het klimaat was droog. Het bodeverhaal moest de kleur nachtblauw hebben, zoals aan de Hallen van Parijs om vier uur 's ochtends met regen. Het moest ook de dreiging hebben, die je in science fiction ontmoet. En bij het slot moest het goud oplossen in kringen die wegcirkelen. In Parijs had ik de tentoonstelling gezien van Tinguely en aan Jan gezegd dat ik die ramskop in dezelfde stijl zag. Toen ik dan ten slotte het ontwerp van Jan zag, vond ik het ongelooflijk.

Etcetera: Wat heeft je doen besluiten om de Abele Spelen te kiezen voor je tweede regie?

DVDG: De keuze van de *Abele Spelen* moet je zien in verband met mijn eerste regie. Na die formidabele tekst leek het me een uitdaging om een tekst te nemen die om invulling vraagt. En omdat ik zelf geen tekst kan maken, heb ik deze tekst gekozen waar niemand in het theater nog iets om geeft, die door niemand gespeeld wordt. Dat gaf me veel vrijheid. Bij deze teksten wilde ik het wonder toelaten. De productie ontwikkelde zichzelf. Zoiets gebeurt alleen als je in de

mensen met wie je werkt, gelooft. De toeschouwer moet hier bang worden omdat er geen zekerheden zijn. Ik zie ze denken. Wat interesseert me niet, maar dat ze denken, dat vind ik belangrijk. Dat bleek vooral wanneer een paar mensen tijdens een voorstelling opstapten: beweging brengen, daar hou ik van. Na de *Abele Spelen*, waarover ik erg tevreden ben, wil ik opnieuw iets anders onderzoeken en daarom heb ik *Decadence* van Steven Berkoff gekozen. In dit stuk staat de taal weer centraal. Ik ben gefascineerd door de vorm van de tekst. De personages maken mekaar met stijl verbaal af. Als vierde productie, en tot besluit, ga ik dan nog *Phaedra* maken. Dan heb ik vier verschillende aspecten getoond: *Thyestes* is een beeldhouwwerk, *De Abele Spelen* dat is de transparantie, *Decadence* is de taal en *Phaedra* is niets: alleen een paar spelers, met licht en ruimte. Daarmee wil ik volledig terug naar Teirlinck, toen hij zei dat de acteur soeverein is.

Johan Thielemans

DIALOOG VOOR DRIE

H A R O L D P I N T E R

revue-sketches

door

Günther Lesage & Katrien Meganck

m.m.v. Sam Bogaerts en Stef De Paep

in

THEATER ZUIDPOOL

Lange Noordstraat 11, Antwerpen

speeldata: van 7 mei (première) t/m 12 juni 1993 van
woensdag t/m zaterdag telkens om 20u

kaarten: Theater Zuidpool 03/231 57 58,

Fnac: 03/231 20 56, Uitwinkel: 03/233 71 60

T H E A T E R
ZUIDPOOL
R V T