

IK VREES DAT

IK BEHOOR TOT EEN UITSTERVEND RAS

INTERVIEW MET POL ARIAS | GEERT SELS

eetetera 109

Eigenlijk wou hij schrijven, maar hij heeft een leven lang gesproken. Meestendeels op de VRT radio, bij zijn vertrouwde Eén, maar ook zeer vaak in theaterfoyers, waar hij aan vrije nieuwsgaring deed en zijn standpunten over het veld meedeelde. In december is Pol Arias 65 geworden en heeft hij na een carrière van dertig jaar de omroep verlaten. Pol Arias was herkenbaar. Nog voor radiopresentatoren en vedetten uitgespeeld werden, behoorde hij tot het openbaar cultuurbezit: deel van de makers, deel van het publiek. In een zaal was hij geografisch lokaliseerbaar: nooit in het midden, altijd aan de zijkant van een rij. De jongste jaren werden zijn haren korter en witter, een zilverfonds waarin decennia theaterervaringen zijn gestockeerd. Zo werd hij de belichaming van de criticus met historisch overzicht.

Het gebeurde dat Arias geschandaliseerd de voorstelling verliet. Na die eerste intuïtieve zaalreactie volgde meestal een grondige voorstellingsanalyse die de zaken in een ander perspectief zette. Nadien wist hij in die paar minuten spreektijd voor de radio de kernpunten aan te halen en zijn luisterpubliek te enthousiasmeren. Niemand kon het woord 'subliem' zo uit zijn diepste vezels laten opborrelen als hij. Allicht was hij ook de enige die het zo dikwijls gebruikte.

Generatiegenoten als Wim Van Gansbeke en Jac Heyer hadden een roeping als theatercriticus. Die heeft Arias niet gehad, zegt hij. Hij wou iets met schrijven doen. Er waren veel boeken in huis, en die oefenden een grote aantrekkingskracht op hem uit. De gebroeders Karamazov worstelde hij op zijn veertiende door, het exemplaar van Alleen op de wereld las hij uit zijn hengsels en aan Grapes of Wrath begon hij drie keer na elkaar. Via de omweg van de literatuur leerde hij gevoelens herkennen en stak hij veel op van de verstandhouding tussen mensen. Na zijn Latijn-Wetenschappen proefde hij aan de Vrije Universiteit Brussel van de opleiding Pol & Soc, maar die was hem te saai en te theoretisch. Hij overbrugde het jaar met een baan bij PanAmerican Airlines op de luchthaven van Frankfurt. In die zes maanden stak hij er een aardig mondje Duits op. Nadien vervulde hij zijn legerdienst in Brussel. Op kot zag hij alle filmklassiekers.

WAAROM KWAM U, ONDANKS DIE FILMHONGER, OP HET RITS IN DE AFDELING DRAMATURGIE TERECHT?
 ‘Ik deed een groot deel van mijn legerdienst in het Klein Kasteeltje. Eddy Merckx zat daar ook, maar die hebben we niet veel gezien. Die reed toen al met een Mercedes. Dat jaar op kot ging ik in het Filmmuseum naar alle klassiekers kijken. Het RITS was nog maar pas opgestart. Bert Verminnen, die bij ons in Wemmel in dezelfde straat woonde, had me erover verteld. Bert was twee jaar ouder en iemand waar ik zeer naar opkeek. Die kon van alles, die wist alles, die durfde veel. Op zijn veertiende is hij ooit verdwenen, nadat hij een briefje achterliet met “Wir fahren nach Paris”. Een paar dagen later bleek hij in Nederland gezeten te hebben. Ook Roger De Neef is zeer richtinggevend geweest voor mij. Die had al veel gelezen, schreef zelf gedichten, musiceerde en trad op in jazzclubs. Die twee dorpsgenoten hebben me de weg leren vinden. Ze kenden alle cultuurplekken al. Ik moest het zelf uitzoeken, want van thuis uit heb ik het niet meegekregen. Aan het RITS ben ik automatisch naar de afdeling Dramaturgie gevloeid. In de filmrichting hadden ze redelijk veel wiskunde en dat vak had me in de humaniora al parten gespeeld. Dat leek me dus niet zo wijs. Verder dacht ik met Dramaturgie het meest aansluiting te vinden bij mijn leesliefde. Het RITS was nog jong en had meer docenten dan studenten. Maar er waren wel heel sterke lesgevers bij: Etienne Vermeersch, Jaap Kruithof, Carlos Tindemans en Alex Van Royen, om die maar te noemen.’

U WAS 25 IN HET REVOLUTIEJAAR 1968. HOE HEBT U DIE TIJD BELEEFD?
 ‘Omdat ik iets ouder was, werd ik voorzitter van de studentenvereniging. In de aanloop naar 1968 hebben we wel wat ruzie gestookt. We zijn daar steeds in gesteund door onze directeur Rudi Van Vlaenderen. Onze onvrede was gericht op enkele lesgevers die politiek benoemd waren of die slechte cursussen hadden. In studentenmiddens circuleerde het pamflet ‘De la misère en milieu étudiant’ (anderhalf jaar voor mei ’68 uitgekomen bij de UNEF, Université Strasbourg, *red*), en dat was olie op de golven. Het was een pamflet van de situationisten, met onder andere ideeën van Guy Debord, die later de spektakelmaatschappij kritisch zou doorlichten. Het ging in tegen de bestaande onderwijsopvattingen. Het wou de student meer inspraak geven en hem de kans geven zelf zijn persoonlijkheid te ontwikkelen. Dat pamflet ging overal rond, het heeft in mei ’68 in Parijs ook een rol gespeeld. In die kring zaten ook gasten die aanleunden bij de marxisten. We gingen naar de colleges die Ernest

Mandel (joods marxistisch econoom, militant en intellectueel, *red*) aan de VUB gaf. Zo kwam ik in het vaarwater van de trotskisten. Ik koos voor die strekking omdat ze de mens en de kunstenaar het meeste vrijheid liet. Het verbaast me ook niet dat van daaruit een organisatie als De roze vlinder gegroeid is. Ik heb pas rond mijn twintigste ontdekt dat ik homo was. Voordien was ik daar niet mee bezig.



medewerkers radiorama, 1986 \ Pol Arias (tweede van rechts)

Eigenlijk ben ik eerder langs de zijkant van die bewegingen gelopen. Erg theoretisch onderlegd was ik niet. Ik was voor een rechtvaardigere maatschappij. In geen geval wou ik lid worden van een partij. Dat was het laatste wat je kon doen. Nog steeds. Ik was eerder een verwonderde observator. Het grote engagement was er niet. Ik vond het prettig erbij te horen, maar al bij al was het redelijk vrijblijvend. Er kwam veel romantiek bij kijken. Het was toch eerder revolte dan revolutie.’

HEEFT DEZE PERIODE U GETEKEND VOOR HET LEVEN? U BENT HET MAATSCHAPPELIJKE STEEDS BELANGRIJK BLIJVEN VINDEN.

‘Ik zoek de waarheid en de rechtvaardigheid op in het leven. Dat kan de mens niet alleen. Hij staat altijd in relatie tot de maatschappij. Theater gaat over de mens en de wereld. Het theater heeft me veel over de wereld geleerd. Daarom was ik in de jaren ’90 zo ongelukkig met de golf monologen. Ik háát monologen. Ik zie er vaak een andere agenda achter. Een economische, bijvoorbeeld. Het kost niet veel en je reist er alle cultuurcentra mee af. Maar er is ook een sociale reden. Waarom zou je je als maker lostrekken van anderen?’

Het verklaart ook de moeite die ik nu heb met de stadstheaters. Het zijn nu open huizen geworden, en het

geld is er om ze volop hun centrale rol te laten spelen, maar de acteur is zijn positie kwijt. Het is belangrijk om een grote, sterke acteursgroep samen te brengen en dat ensemble samen te laten groeien. Onlangs was er unaniem gejubel over *Romeinse Tragedies* van Toneelgroep Amsterdam. Dat kan je alleen maar met een doorgewinterd ensemble. Wie kan dat bij ons nog? Johan Simons in Gent, als hij tenminste een coproductie opzet met Amsterdam. Voor de rest niemand. Ik zie dat Guy Casiers zijn stadstheater invult met andere theatermakers naast hem, en sommige daarvan ontgoochelen me zeer. Een gezelschap is er niet meer. Waarom doet hij dat toch? De kvs is stilaan een kunstencentrum. Het vakmanschap is moeten gaan wijken voor enthousiast kunstzinnig amateurisme.’

NA HET RITS KWAM U ALS DRAMATURG IN DE KNS TERECHT, MAAR TOCH WAS U NOG NIET VOOR HET THEATER GEWONNEN. HOE KWAM DAT?

‘Via Alex Van Royen kwam ik in het laatste jaar in de KNS terecht voor een stage. Walter Tillemans deed *KING LEAR*. Die ervaring heeft me een blijvend respect bijgebracht voor Tillemans, die toen een trendsettend regisseur was. Later is dat gedeeltelijk verminderd, maar toen was hij op topniveau. Ik mocht erbij zijn toen hij met Hughes C. Pernath werkte aan de hertaling van het stuk. Dat was heel ernstig, er werd heel gedetailleerd gewerkt op die teksten. Daar heb ik geleerd dat een degelijke vertaling of bewerking een geoefende dichtershand nodig heeft. Dat mis ik vaak tegenwoordig. Het gebeurt al te vaak dat een regisseur en passant nog eens de bewerking meepikt. Ik hoor vaak dat ze naar de mond van een acteur geschreven zijn. Maar het is vaak zo banaal. De poëzie van het origineel is weg.

Na die stage kreeg ik de vraag om dramaturg te worden bij de KNS. Ik deelde één loon met Marianne Van Kerkhoven. We waren de eerste generatie dramaturgen. In Duitsland bestond dat al lang, maar bij ons kende men dat nog niet. Je kwam als jongerakker meedoen in dat grote, hiërarchische huis met vedetten. Er waren misschien wel dertig acteurs in het ensemble. Het was hard vechten om er iets door te krijgen. Ik ben er wel in geslaagd om Arthur Corso tot bij ons te krijgen. Die had eerder in Brussel gewerkt. Dat was een klein succesje. Na tien maanden hield ik het voor bekeken. Het was nog te vroeg. Ik had te weinig motivatie. Ik was er nog niet genoeg door gebeten. In het Rits hadden we te weinig bagage meegekregen. Bij Herwig Hensen hadden we veel stukken gelezen, maar zijn aanpak was vrij conservatief. We leerden bij hem de valhoogte van een personage berekenen. Dan moesten we kijken hoeveel dialoog

een personage had en nagaan of dat aandeel toenam of verminderde. Op basis daarvan moesten we dan een grafiek uittekenen. Bij Carlos Tindemans leerden we wel grondig stukken analyseren. De inspiratie was veeleer literair.’

U BENT EERST NOG DE FILMWERELD INGESTAPT

‘Met een paar mensen van het RITS heb ik zeven jaar in een soort collectief gewoond; ieder had een verdieping van een pand aan de Naamsepoort. Pierre Drouot (nu directeur-intendant van het Vlaams Audiovisueel Fonds, RED) had zich gelanceerd in de richting van de film. Hij was bij Harry Kümel regieassistent en tevens producent voor *Daughters Of Darkness*. Toen het tussen die twee wat spaak liep, ben ik ingesprongen. Zo ben ik in dat circuit gerold. Daarna heb ik nog assistentie gedaan bij Claude Chabrol en André Delvaux. En voor Alain Resnais, die *Providence* (opnames 1974, red) draaide met Dirk Bogarde en John Gielgud. Dat was een bijzondere ervaring. Maar van dat statuut viel niet te leven. Soms moest je maanden zien te overbruggen tussen twee projecten.

Tot dit collectief behoorde voorts nog Eric de Kuyper. Hij was iets ouder, hij zat in de eerste lichting van het RITS. Dat was iemand om naar op te kijken. Tijdens zijn studentenjaren was hij al geslaagd voor zijn producerexamen bij de BRT. Jan Decorte liep langs om raad te vragen, Paul Jambers en Robbe De Hert kwamen over de vloer en met Chantal Akerman schreef hij scenario’s. Hij had toen al een indrukwekkende bibliotheek. Hij kocht *The Observer*, *The Sunday Times* en *The Village Voice*. Hij had een abonnement op Theater Heute. “Ga eens naar het Theatertreffen,” zei hij, “daar gebeurt iets.” Dat hebben we toen meermaals gedaan, bij wijze van inhaalmanoeuvre. En de grens over naar Bochum, toen Claus Peymann daar zat.

Na die filmassistenties vroeg Annie Declerck me om bij de BRT-televisie opdrachten te maken voor het programma *Horen en Zien*. Als losse medewerker maakte ik een theaterbijdrage of co-presenteerde ik het programma. Rond die tijd kreeg Roland Vanopbroecke van Radio 3 de opdracht een cultuurteam samen te stellen voor Radio 1. Hij vroeg me of ik het theater wou opvolgen. Het was geen gemakkelijk man. ’s Ochtends kon hij briesend op de redactie binnenstuiven omdat hij een taalfout gehoord had. Meteen daarna was hij het alweer vergeten. Zijn team kreeg veel vrijheid en hij steunde zijn mensen. Dat bestaat nu niet meer. Op de VRT denkt nu iedereen aan zijn eigen carrière. Een echte roeping had ik niet; de eerste paar jaar heb ik geen recensies durven maken.’

HOE BENT U UIT DIE LITERAIRE DOMINANTIE GE-
RAAKT? U HOUDT ERG VAN SPEL. AFSTANDELIJK
TEKSTTHEATER HEBT U VAAK ALS CALVINISME
OMSCHREVEN.

‘Ik kom uit een periode dat het theater onderdeel was van literatuur. Begin jaren ’60 waren de kamertheaters zich aan het consolideren. Ze speelden veel nieuwe auteurs, zoals Ionesco, Beckett, Pinter of Tardieu, en die werden allemaal met veel zorg voor de tekst opgevoerd. Misschien was dat respect overdreven. Later heb ik geleerd dat een artiest de vrijheid moet hebben om vrij om te gaan met zijn materiaal.

Iemand als Peter Stein heeft steeds geweigerd om te schrappen in het origineel. Daarom zijn zijn *Oresteia* en zijn Shakespeares zo lang. In die boeiende, Duitse periode brachten regisseurs klassiekers alsof ze gemaakt waren voor vandaag. Aan de enscenering zag je dat ze die stukken bijzonder goed gelezen hadden, dat ze kritisch geanalyseerd waren, de laagdheid kwam eruit, men bevroeg het personage. Scenografen waren dramaturgisch onderlegd: met hun openingsbeeld konden ze meteen het hele klimaat sturen. Op basis van die ervaringen heb ik mijn normen bepaald.’

ZIJN DE EERSTE ERVARINGEN NORMBEPALEND?

‘Het waren niet mijn eerste ervaringen. Voordien had ik veel conventioneel werk gezien. Als ik terugkwam uit Duitsland dacht ik vaak: “waarom kan dat hier niet?” Plots zag ik dat het ook anders kon. Daarnaast had ik in het beginnend Théâtre 140 experimenteel werk gezien van *Living Theatre*, *El Teatro Campesino* en zoveel anderen. Dat was experimenteel margetheater. Daar verdroeg je alles van, want dat was hun functie. Mijn normen zijn dus enerzijds gebaseerd op goed repertoiretooneel en anderzijds op het margetheater. Het probleem is dat we tegenwoordig met een groot centrum zitten en dat niemand de marge nog opzoekt.’

U ZWEERT BIJ HET DUITSE REPERTOIRETHEATER. DE TERM ‘REGISSEURSTHEATER’ IS NU VAAK EEN SCHELDWOORD, WEGENS AL TE DOMINANTE INBRENG VAN DE REGISSEUR.

‘Ik ging mee met het regisseurstheater omdat het zo’n fantastische beelden voortbracht. Sommigen riepen dat de regisseur de tekst te veel naar zich trok of dat het beeld primeerde op de acteursregie. Het heeft fascinerende voorstellingen voortgebracht. Hoe Jean-Marie Fiévez in Rotterdam knappe scenografieën maakte voor Franz Marjinen, of hoe Peter Zadek zijn *Othello* met een gelaat vol

schoensmeer liet spelen: hoe meer hij Desdemona kuste, hoe witter hij werd, en hoe zwarter zij werd. Dat waren brutale regisseursingrepen. Die beeldtaal was van een directheid die iedereen meteen begreep. Dat zag je bij ons in het werk van Jan Decorte. Later had je in Arca een interessante periode met Herman Gillis en Pol Dehert, waar nog later Jappe Claes en Jos Verbist bijkwamen. Ivo Kuyt deed toen als dramaturg interessanter werk dan nu in de kvs.’

EEN PARADOX: U BENT VOOR HET MAATSCHAPPELIJKE MAAR NIET VOOR DE THEATERCOLLECTIEVEN?

‘Ooit ben ik vóór geweest. Ze zijn ontstaan uit noodzaak. De makers wilden zich niet aansluiten bij de stadstheaters, ze hadden een onderlinge vriendschap en probeerden de acteur te onttrekken aan de dominantie van het regisseurstheater. Daar zijn sterke voorstellingen uit gekomen. Maar de leden zijn elkaar te goed gaan kennen. Er zijn eerlijke pogingen ondernomen om uit de routine te breken, door gastspelers uit te nodigen, buitenlandse mensen, of door coproducties met andere groepen op te zetten. De stimulansen en de mogelijkheid om elkaar te blijven prikkelen houden op. Nee, volgens mij zijn de collectieven maar een tijdelijk leven beschoren.’

U HEBT ZICH VAAK BRECHTIAAN GENOEMD. HET VERBAAST ME DAT U HET NIET ZO OP DE POST-BRECHTIAANSE ERFENIS BEGREPEN HAD.

‘Brecht wou de mensen via theater aan het denken zetten. Hij zocht actuele thema’s, ontwikkelde discussiestukken en greep terug naar dienstbare concepten zoals de montagevoorstellingen. Als ik mezelf ‘Brechtiaan’ noem is dat eerder als een boutade, in de zin dat theater gaat over de mens, stelling inneemt en niet vrijblijvend is. Ik wil weten waarom een voorstelling vandaag gemaakt is. Dat zie ik de jongste tijd te weinig. Het is vaak de zoveelste voorstelling omdat nu eenmaal aan de subsidievereisten moet worden voldaan. De post-Brechtianen van Maatschappij Discordia waren in hun eerste voorstellingen subversief. Ze konden door hun afstandelijke aanpak het personage beter blootleggen dan wie ook. Na alle lichamelijke experimenten kreeg de taal weer meer belang en ze verstonden de kunst om denkend te spreken. Daarna geraakten ze vast in hun systeem. Terwijl bij hun navolgers de tekstgelaagdheid en de tekstbevraging beter lukten.’

‘TE VEEL OPGEHEMELD?
TE WEINIG WEERWERK?’

‘VROEGER MOEST JE BIJNA JE OUDERS VERMOORDEN OM AAN EEN KUNSTOPLEIDING TE MOGEN BEGINNEN.’

‘Discordia en de Wooster Group hebben als geen ander ons theater van de jaren ’90 beïnvloed. Maar toen de Wooster Group hier onlangs was met die voorstelling over Grotowski, was ik geschandaliseerd. Dat je daar op dit moment mee komt aanzetten? Terwijl er zoveel andere vragen over Amerika te stellen zijn? Puur escapisme. Als theatermaker kom je op een gegeven ogenblik vast te zitten. Hoe komt dat? Te veel opgehemd? Te weinig weerwerk?’

KOMT EEN CRITICUS VAST TE ZITTEN?

‘Zeker. Daar ben ik van overtuigd. Zoveel moet je jezelf toch wel kunnen relativieren. Halfweg jaren ’80 groeide de sector sterk aan, en plots zag ik overal hetzelfde. Ik was het beu. Ik kreeg een briefje van Ivo Van Hove, nadat ik een voorstelling van hem afwijzend had besproken. “Ben je het theater beu?” stond er in. Toen dacht ik dat ik moest oppassen, dat hij misschien gelijk had.

In 1987 ben ik film gaan doen, maar dat heb ik geen jaar uitgehouden. Er wordt zoveel Hollywoodshit gemaakt. Je kreeg dikke persmappen met voorgekauwde interviews die je dan met die sterren kon doen. Je kon op voorhand alle kritieken lezen. Filmcriticus was zo’n routineus beroep dat ik het al gauw niet meer kon opbrengen. Ik heb toen ingezien dat theater veel uitdagender is: al het onderzoekwerk dat je ’s avonds moest opzetten als er weer eens een postmodernist zijn boekenkast omver gegooid had.’

U BENT EEN PRINZIPIENREITER. GEBIEDT DE DE-ONTOLOGIE DAT EEN CRITICUS DIE VASTZIT ERMEE STOPT?

‘Daarom is het zo belangrijk je blik open te houden. Het is nodig onder je kerktoren vandaan te komen en naar het buitenland te kijken. Met de voeding die je in Vlaanderen alleen krijgt, overleef je het niet. Je moet je kunnen laven aan festivals, aan een frisse bron. Daarom is het Kunstenfestival zo belangrijk. Of de internationale werking van het Kaaitheater en deSingel. Die helpen je een seizoen door.’

‘Ik vind het Vlaams theater momenteel overroepen. Ik zie ook zeer interessante buitenlandse producties. Als recensent blijft er een deel van het verhaal buiten

beeld. Je kunt niet inschatten wat de selectiecriteria van de programmatoren zijn. Ze zien ook veel meer dan de recensent die op het Holland Festival of Avignon na, amper in het buitenland komt. Je weet niet hoe zo’n festival wordt gemaakt.

Spelen daar culturele akkoorden een rol? Of is er een correctie door overheidssteun? Ik weet het niet.

Je moet je spullen durven herdenken. Ik heb altijd geprobeerd afstand te houden. De betrokkenheid van Wim Van Gansbeke en Jacq Heijer waren fantastisch. Ik heb een enorm respect voor hun werk. Maar op een gegeven moment steek je de grens over. Wim is in de sector gestapt en Jacq is zelfs even gaan meespelen met Discordia. Je mag je niet laten leiden door sympathieën. Je moet durven aanvaarden dat je nooit graag gezien zult worden in het veld. Daar kom je wel achter als er eens een negatieve bespreking komt. Dan ken je je plaats weer. Ik heb met Franz Marijnen een vriendschap van vlak na mijn RITS-jaren, maar na een mindere bespreking was het een tijd gedaan. Het is een eenzaam beroep.’

HEBT U IN ETCETERA, WAAR U MEDEOPRICHTER VAN BENT, NOOIT AANSLUITING GEZOCHT BIJ EEN GROEP?

‘Er zijn vaak verschillende strekkingen geweest in Etcetera. Soms vielen die in kampen uit elkaar. Ik heb vaak moeite gehad met wat ik ‘de Leuvense school’ noem. Dat waren de zuiveren in de leer, die in extase voor Discordia waren en voor wie alles per se klein moest zijn. Naar het repertoiretheater ging je niet. Dat was *not done*. Iemand uit de redactie noemde me ooit een nomade, omdat ik nergens bij onder te brengen was. Dat heb ik een tijdlang aangevoeld als een gebrek aan engagement. Later vond ik het goed me nergens bij aan te sluiten. Niet bij een groepering, niet bij een stroming, bij geen enkele maker.’

TOEN U BEGON TE RECENSEREN WAS ER ALLICHT EEN REDELIJKE CONSENSUS OVER ESTHETISCHE OPVATTINGEN. HOE HEBT U DE TOENEMENDE DIVERSITEIT ERVAREN?

‘Toen ik begon, waren er veertien gezelschappen. Vanaf het theaterdecreet van 1974 waren er al 34. Ik heb de periode mogen meemaken dat de sector uiteenspatte van de nieuwe initiatieven. Met de jaren ben ik die grensoverschrijdende praktijk één van de grootste moeilijkheden gaan vinden. Een recensent

moet veel weten over dans, tekst, techniek, muziek, media, videokunst. Ik heb het terrein afgebakend. Ik heb weinig over dans en opera gesproken, dat heb ik aan andere mensen overgelaten. Toen de performancestroming opkwam,

ben ik naar de Theatre Bookshop in Amsterdam gereden en heb ik me door een stapel boeken gesparteld. Het is mijn ding niet. Net als bij veel hedendaagse dans denk ik dat er veel kaf tussen het koren zit.’

WAT DENKT U ALS DE SECTOR WEER EENS OP HETZELFDE PUNT UITKOMT, BIJVOORBEELD EEN KLEIN POLITIEK REVEIL HALFWEG JAREN '90?

‘Soms keren dingen terug. De slinger is weer bezig, denk ik dan. Je zou het kapot kunnen relativiseren, maar als je de leeftijd van de makers ziet, dan kun je niet anders dan dat aanvaarden. Zij hebben niet gezien wat ik gezien heb. Dat is inherent aan de mens. Het zijn evoluties waar we doormoeten. Er is een niet te stuiten vloed aan jonge makers. Kun je die de weg ontzeggen naar de theaters? In een interview zei Ariane Mnouchkine me vijftien jaar geleden al: binnenkort zijn we allemaal amateurs. Vroeger moest je bijna je ouders vermoorden om aan een kunstopleiding te mogen beginnen. Nu is er te veel uitstroom. Je zou hopen dat theaterdirecteurs dat potentieel iets kritischer zouden bekijken. Nieuwe makers worden te vlug naar boven gekatapulteerd.’

U GEBRUIKT VAAK HET WOORD ‘SUBLIEM’ IN UW RECENSIES. WAT BEDOELT U DAAR EIGENLIJK MEE?

‘Ik bedoel subliem in de betekenis van ‘verwondering’. Ik wordt graag verwonderd. Als dat niet lukt, is het een verloren avond. Als het al in één enkele kleine scène zit, ben ik al tevreden.’

U BENT EEN ENTHOUSIASMEREND CRITICUS. U KUNT UW LUISTERAARS WARM MAKEN VOOR EEN VOORSTELLING.

‘Je ziet maar een paar echt goede voorstellingen per jaar. Tegelijk heb ik bewondering voor al die jonge mensen die zich in het theater willen bewijzen. Dat is fantastisch. Ze weten dat ze hard zullen moeten werken, dat het moeilijk zal zijn, dat ze nooit veel kunnen verdienen. Kun je die mensen afvallen? Dat verdient respect. Daarom ben ik eerder een ‘softe’ criticus. Zonder die theatermakers die hun nek uitsteken, had ik geen job.’

‘ALS VOETVOLK KAN JE WEINIG DOEN TEGEN MARKTONDERZOEKEN EN BEDRIJFSSTRATEGIEËN.’

‘Er is nog iets anders dat me bijgebleven is. Ik heb altijd opgekeken naar Benjamin Henrichs, de criticus van Die Zeit. Hij vroeg me eens hoeveel voorstellingen ik per week zag. Dat waren er drie tot vier. Hij zag er maar twee. Twee keer dezelfde. Ik vond dat een enorme luxe. Bij mij was er altijd weinig verwerkingstijd. Bovendien was de tijd voor een bijdrage op de radio beperkt. Omdat ik me bewust was van het relatieve, heb ik altijd geprobeerd zoveel mogelijk af te wegen en te nuanceren. Daarom heb ik er nooit veel voor gevoeld om de rol van Test Aankoop op te nemen: je hemelt een productie op of schiet ze af.’

HOE ZIET U DE TOEKOMST VAN THEATERKRITIEK?

‘Ik vrees dat ik behoor tot een uitstervend ras. Het takenpakket is al enorm opgeschoven: de recensie is naar achteren geduwd. In de plaats is journalistiek werk gekomen, zoals interviews, reportages en persconferenties. Polemieken en sensatie krijgen voorrang. Er wordt nu steeds uitdrukkelijk gevraagd of een recensie wel de moeite is om de luisteraar mee lastig te vallen. Uiteindelijk doe je dan aan zelfamputatie. Ik heb me vaak afgevraagd of dat geen laffe instelling is, want dan draai je mee met het systeem van het huis, en komt er nog meer ruimte vrij voor *human intrest*. Als voetvolk kan je weinig doen tegen marktonderzoeken en bedrijfsstrategieën. Ik vraag me af hoe ver een huis, dat ook taken heeft tegenover een maatschappij, kan evolueren. De vrt is gesubsidieerd. Er zijn ook veel gesubsidieerde theaters, maar als die zo ver zouden gaan en vergelijkbare producten afleveren, dan kregen ze geen subsidies meer. We zitten misschien te veel onder de managementknoet; maar politici hebben daar een belangrijke verantwoordelijkheid. Zij dringen een contract op dat de omroep moet ondertekenen.’