

Masseurs van de fantasie. Over Ontroerend Goed en het maakproces van *The Smile Off Your Face*

Ontroerend Goed is een internationaal opererend theatercollectief, met als thuisbasis Gent. Hun voorstellingen zijn steevast onderzoeken naar de mogelijkheden van theater, waarbij ervaring en de directe ontmoeting tussen performers en toeschouwers een grote rol spelen. Soms leidt dat onderzoek tot een sterke reductie van het aantal toeschouwers. In *The Smile Off Your Face* (2003-2006) volgt elke toeschouwer individueel een traject, in *Intern* (2007) gaan vijf acteurs een relatie aan met vijf toeschouwers. Daarnaast maakt Ontroerend Goed werk voor de theaterzaal, zoals de jongerentheatervoorstelling *Pubers bestaan niet* (2009). De voorstellingen van Ontroerend Goed wonnen diverse prijzen, onder meer op internationale fringe festivals. Dit interview met regisseur/dramaturg Alexander Devriendt gaat in het bijzonder over het maakproces van *The Smile Off Your Face*, en de spelregels van het ervaringstheater. Zoals meer voorstellingen die we tot het ervaringstheater kunnen rekenen, is *The Smile Off Your Face* lastig te beschrijven, omdat de voorstelling voor elke bezoeker een andere betekenis kan hebben. De bezoeker, geblinddoekt en in een rolstoel, reist door verschillende klank- en geurlandschappen en heeft drie ontmoetingen met performers. Via deze ontmoetingen komen thema's als vertrouwen en intimiteit en de verbeeldingskracht van de toeschouwer aan de orde.

De eerste ontmoeting speelt zich af rond de rolstoel en deze performer sluit ook de voorstelling af. De tweede ontmoeting speelt zich af op een bed; de derde ontmoeting is er één met 'Sinterklaas'. Meer gedetailleerde gegevens bij deze scènes komen verspreid in het interview aan bod.

Gezelschap

Jullie zijn in 1994 ontstaan als een dichterscollectief, maar maken nu theater. Hoe is die gang naar het theater verlopen?

We zochten ook als dichterscollectief al dat podium op, in een poging om het dichterswezen uit haar ivoren toren te halen. Dat gebeurde eigenlijk niet, gedichten presenteren op een podium waarbij meer gebeurt dan alleen voorlezen. En daarom stelden wij ons de vraag of we dat nu juist wél konden doen. In 2001 maakten we bijvoorbeeld *Porror*, een poëzie-performance waarbij we gedichten combineerden met kinky beelden en gevechten met gasmaskers. Een mix van porno, horror en poëzie eigenlijk. We zochten naar een manier om een poëzie-performance zo interessant mogelijk maken, door de vraag te stellen: wat is er allemaal mogelijk? Dat is de vraag die voor ons nog steeds van belang is, ook in het theater. Op een gegeven moment zeiden we tegen elkaar: laten we die gedichten skippen, want alle, we schrijven eigenlijk niet graag gedichten, en zo zijn we richting theater gegroeid. Het theater benaderen we ook vanuit de vraag naar wat er allemaal mogelijk is. Niemand van ons heeft een theateropleiding, en dat geeft juist een enorme vrijheid.

Wat is er, naast die vrijheid, voor jullie zo aantrekkelijk aan theater?

Ik weet niet meer precies wat we destijds dachten, maar achteraf gezien heeft het alleszins te maken met de directe ervaring. Theater is de enige kunstvorm die een directe relatie aangaat met het publiek; de voorstelling gebeurt in het hier en nu, dat heeft een zeer grote echtheid. Daarin verschilt theater zeer van film en televisie, zeker nu mensen veel kennis hebben van montage-technieken en manipulatieprocessen; mensen weten dat wat ze op televisie of in de film

zien niet echt is. Er wordt dan wel vaak gewerkt met een documentairestijl, maar dan nog: het blijft een fictief medium. Nog steeds gaan de meeste films en televisieseries uit van een verhaal, met personages, met acteurs die doen alsof ze iemand anders zijn. In het theater zijn de mogelijkheden om tot nieuwe dingen te komen, sinds ze die kracht van de illusie verloren zijn aan film en televisie, immens. Theater heeft niet meer de geloofwaardigheid van personages, maar daar staat tegenover dat er zoveel mogelijk is - vooral wat betreft de ervaring van het hier en nu. Ik denk dat dat mij nog altijd interesseert.

Eenzijdig maken jullie ‘parcoursvoorstellingen’, welke te vergelijken zijn met wat in Nederland steeds vaker ‘ervaringstheater’ wordt genoemd, en anderzijds zaalvoorstellingen. Kiezen jullie bewust voor die twee vormen?

Ik wil altijd vertrekken vanuit het idee, vanuit wat ik wil vertellen. Pas daarna kijk ik wat daar dan de ideale vorm voor is. De voorstelling *Intern* bijvoorbeeld, de opvolger van *The Smile Off Your Face*, is ontstaan omdat we voelden dat we nog iets uit te zoeken hadden rondom de persoonlijke relatie met het publiek. Dat vertrekt dan niet vanuit het voornemen om nog een individueel parcours te maken, maar vanuit het gevoel dat er wat betreft die ervaring nog iets open ligt, en we ons de vraag stellen: wat kunnen we nog doen? Het is zeker waar dat we dat dubbele traject bewandelen, maar eigenlijk redeneer ik niet zo. Je schrijft dat wel eens zo op, voor brochures en subsidiedossiers. Maar eigenlijk interesseert mij de ervaring in al onze voorstellingen. Als je *Pubers bestaan niet* ziet, kun je niet ontkennen dat je een ervaring hebt. Ik vind het spannend om te proberen of je in de zaal een soort authenticiteit kunt creëren, een soort echtheid, een in-your-face gehalte. Bij een voorstelling als *The Smile* is het eigenlijk veel makkelijker om een ervaring mee te geven aan de bezoeker. Ik wil die directe ervaring ook opzoeken in de zaal. Ik ben ook blij dat in het buitenland zowel *The Smile* als *Pubers* succesvol zijn. Het is fijn om met die twee zeer verschillende voorstellingen keet te schoppen. Op dit moment werk ik aan *Under The Influence*, een voorstelling over een feest. Die voorstelling is eigenlijk precies tussen die twee vormen beland. Niet omdat ik dat vooraf heb bedacht, maar omdat het idee daartoe leidde.

Proces

Hoe is het werkproces verlopen bij The Smile Off Your Face? Vanuit welk idee is dat begonnen, en hoe werk je dan verder?

Sophie en Joeri¹ hebben bij *The Smile* het voortouw genomen. Onder hun begeleiding had iedereen een eigen verantwoordelijkheid binnen dat proces. Bij ervaringstheater, in de meer letterlijke zin zoals jij het gebruikt, is het heel goed om dat als groep te maken, denk ik. *The Smile* is ontstaan door een idee van Joeri, die zich afvroeg wat er zou gebeuren wanneer je alle conventies van een zaalvoorstelling radicaal omdraait. Normaal zit je met een massa mensen in de zaal – wat als we uitgaan van individuele toeschouwers? Je bent immobiel – laten we de toeschouwer mobiel maken. Je kunt zien – wat als we een blinddoek gebruiken? Je kunt klappen – laten we het gebruik van handen wegnemen, et cetera. Vanaf dat moment kregen we het gevoel dat er heel veel mogelijk was met dat uitgangspunt. De ideeën werden vervolgens door verschillende mensen in dat proces uitgewerkt.

The Smile heeft zich gedurende een periode van drie jaar ontwikkeld. Wat dat betreft is het wel een uitzonderlijk project. In die tijd waren we ook aan het groeien als theatergezelschap. Je zou kunnen zeggen dat de voorstelling een vijftal verschillende vormen heeft gehad. Na twee jaar

heeft het min of meer zijn definitieve vorm gekregen, met dien verstande dat elke voorstelling anders is. We blijven eraan bouwen.

Aan de basis was er altijd dat lopende band systeem, waarbij de toeschouwer een aantal ontmoetingen heeft. De scène met Sinterklaas is er vanaf het begin bij geweest; ook de scène op het bed was er al vanaf het begin, maar in een heel andere vorm. In die beginfase waren er veel meer momenten waarop je kon zien, terwijl in de huidige vorm de blinddoek slechts een paar keer af gaat. Destijds waren we vooral bezig met het thema van 'zien' en 'niet zien'. Vervolgens hebben we dingen toegevoegd en geschrapt. We merkten dat het 'niet zien' steeds meer centraal kwam te staan. Ook het ruiken werd langzaam deel van het proces, als ook het op gang brengen van de fantasie. Daar kwamen we eigenlijk na een half jaar achter. Het op gang brengen, het starten van de fantasie en in het hoofd van de toeschouwer van alles laten gebeuren door geuren, klanken, tekst en dergelijke aan te bieden, werd meer en meer de basis van de voorstelling. Het is een heel lang en langdurig werkproces geweest. Je speelt die voorstelling zo'n 60 keer per dag. Dat geeft heel veel ruimte om te veranderen. Je kunt altijd evalueren. Na elke voorstelling doe je dat ook. Maar anders dan met een 'gewone' theatervoorstelling zit je niet zo met een vast gegeven. Elke performance is anders, elke ruimte geeft een ander traject. Neem bijvoorbeeld de foto's die je in de laatste scène ziet. Toen we de voorstelling voor het eerst speelden, in Marokko, was er één foto. Nu is dat een verzameling geworden. De voorstelling groeit, ook letterlijk. De voorstelling in zijn huidige vorm bestaat eigenlijk uit drie ontmoetingen, zou je kunnen zeggen. Drie ontmoetingen waarin iemand iets zegt of doet. In het begin waren dat er zes of zeven. We hebben het nu echt uitgepuurd, teruggebracht tot de essentie. Ik denk dat dat de schoonheid is van *The Smile*, en van ergens aan blijven werken.

Voor *Intern* geldt eigenlijk hetzelfde. Dat is een voorstelling waar vijf bezoekers vijf acteurs tegenkomen. Die voorstelling gaat over de vraag hoe snel je een band kunt creëren met iemand in een korte tijd, een band die echt aanvoelt. De voorstelling eindigt ook met een brief van één van de acteurs die je twee weken later thuis ontvangt; ze komt dus letterlijk je huis en je leven binnen. We spelen daar met de scheidslijn tussen realiteit en fictie. Zes maanden geleden was *Intern* een heel andere voorstelling dan dat ze nu is, maar het principe blijft steeds hetzelfde. We laten die verandering heel erg toe. Je kunt dat wat er precies gebeurt in zo'n voorstelling eigenlijk ook niet vastzetten.

Hoe lang hebben jullie aan The Smile gewerkt, voordat je het toonde aan publiek?

Nauwelijks twee maanden denk ik, want zonder publiek bestaat die voorstelling niet. Ik kan wel zelf dingen blijven uitproberen, maar ik weet op een gegeven moment wat er gaat gebeuren, ik kan niet voorkomen dat ik anticipeer. Als iemand mij uit de rolstoel trekt: ik stap daaruit, ik ken dat ding. Terwijl het voor het publiek echt een beslissing is om uit die stoel te gaan. Het gaat erom dat je verleid wordt, zonder dat je je gepusht voelt. Je moet die dingen testen met een publiek.

Misschien is het interessant om dit proces te vergelijken met *Intern*, omdat we daar een soort versneld proces van *The Smile* hebben toegepast. Destijds, rond 2002, waren we nog niet eens gesubsidieerd, we waren echt nog aan het prutsen. Nu hebben we een heel duidelijke lijn. Bij *Intern* hebben we gewerkt met een groep van vijf mensen. Samen benoemden we de essentie van wat we wilden bereiken. Eén persoon houdt dat vervolgens in de gaten. In de drie maanden daarna hebben we het concept verder uitgewerkt. Dan gaat het om het inbrengen en testen van ideeën, we zetten dingen bij elkaar: wat werkt wel en wat niet? Al na drie maanden had David, onze zakelijke leider, de eerste voorstellingen gepland. De speellijst was zo opgebouwd dat we

het konden testen, eerst in een kleine zaal, daarna gingen we naar Zweden, daarna hadden we een maand in Gent om er verder aan te werken. Na een periode van zes maanden heeft het de vorm gekregen die het nu ook nog steeds heeft.

Deze werkwijze willen we nu vaker gaan hanteren. We willen veel sneller try-outen en dat zien als een deel van het werkproces. We zijn nu aan het plannen voor *The game of you*, dat samen met *The Smile* en *Intern* een drieluik vormt. Die planning ziet er dan zo uit: de eerste maand werken we thuis in Gent, dan een maand testen in Londen, met publiek en dergelijke, daarna weer terug naar Gent. Dan gaan we het testen in Australië en na vier maanden staat dan de definitieve voorstelling. En dan nog altijd kan het veranderen. Bij *Intern* hebben we het einde nog wat aangepast, omdat aan de hand van de voorstellingen bleek dat mensen nog een sleutel nodig hadden om uit de voorstelling te stappen. Sommige mensen kunnen die overgang wel maken, maar dat bleek niet voor iedereen te gelden. We hebben stalkers gehad bij die voorstellingen. Er worden heftige ervaringen gedeeld, heftiger soms dan in *The Smile*. Ik voelde dat sommige mensen die naar buiten kwamen daar niet uit konden stappen, dat ze geen gevoel van closure hadden.

Kun je de verschillende ontmoetingen in The Smile nog herleiden tot wat iedereen heeft ingebracht?

In het begin was dat wel zo; dan kwam iemand met een idee waar we dan vervolgens samen aan werkten. Later zijn we meer vanuit de dramaturgie beslissingen gaan nemen. Sophie en Joeri beslisten welk verhaal we eigenlijk brachten, en hoe het verloop in de voorstelling moest zijn. Dat leidde dan bijvoorbeeld tot het idee dat je iemand in het begin ontmoet die je aan het einde weer tegenkomt, zodat je ook een afsluiting hebt. Of je kijkt nog eens goed naar de titel: waarom eigenlijk die titel? Er moest niemand lachen. Of anders gezegd, er werd wel gelachen in de voorstelling, maar die titel kon nog explicieter betekenis krijgen. Zo is dat eigenlijk verlopen. Maar het is toch vooral een gezamenlijk project geweest, een heel organisch groepswerk.

Werkverdeling in een collectief werkproces

Jullie vermelden regie en dramaturgie op de flyers, en jullie wisselen daarbij van functies. Wat doet de dramaturg bij jullie? Wat is zijn functie?

Het is gewoon een rolverdeling. We geloven in het collectief. Niet in een democratisch collectief waar iedereen over alles kan meebeslissen, maar in een collectief waar iedereen zijn eigen functie en eindverantwoordelijkheid heeft. In het begin van *The Smile* mocht iedereen alles inbrengen en over alles zijn mening geven. We merkten dat dat niet werkt, de energie loopt weg. Nu heeft iedereen zijn eigen verantwoordelijkheid. De dramaturg is dan degene die de boel in de gaten houdt en het concept in stand houdt en onderhoudt. De dramaturg probeert een zekere afstand te bewaren, te kijken wat er gebeurt. De scenograaf houdt zich bezig met de vraag wat de ideale omstandigheden zijn om iets te bereiken. De regisseur is bezig met ervoor te zorgen dat het eindproduct er ook werkelijk komt en hoe je daar komt. Die regisseur neemt ook de eindbeslissingen.

De rollen zijn behoorlijk gelijkwaardig, klopt dat?

Ja. In *The Smile* had Sophie als scenografe een zeer grote rol in de creatie van het proces. Ook de geuren en geluiden, de dingen die je niet ziet kortom, zag zij als deel van de scenografie. De dramaturg hield de grote lijn in de gaten, van 'zien' en 'niet zien', van het opwekken van de

fantasie, en stelt vragen als: welke trip maken we, wat klopt er nu waar? De regie is door verschillende personen opgenomen, en die houdt zich dan bezig met de vraag: hoe krijgen we de beste situatie uit de verschillende gegevens en de acteurs die we hebben, hoe krijgen we het beste product? De regie is ook heel belangrijk bij het overdragen van een rol. Op dat moment verandert die rol, het is geen kwestie van even voordoen en dan gaan we het naspelen. De acteur die mij vervangt kan niet mijn rol spelen. Dat is ook iets essentieels aan het werkproces, en eigenlijk aan alle voorstellingen waaraan we werken: de waarachtigheid en het non-fictieve van wat er gebeurt. De waarachtigheid van de situatie staat in elk project centraal. Ik speel niemand. Bij *The Smile* in Italië nam een acteur mijn rol over. Op een gegeven moment merkte ik dat hij een zekere kick beleefde bij het moment waarop de toeschouwer tegen de muur wordt geduwd. Hij voelde macht. Dan is het heel erg aan ons, in dit geval aan mij, om dat in de gaten te houden en te zeggen: sorry maar je raakt hier aan iets dat wij echt niet willen bereiken. Het is soms een smalle scheidslijn waarop je je beweegt, dat ontdek je vooral als je een rol overdraagt. Ik kan ze niet letterlijk uitschrijven of vooraf benoemen, maar er zijn toch een stuk of 15 basisprincipes die we volgen in de voorstelling. Eén van die principes is dat je als performer onder de bezoeker staat. De waarachtigheid, niet een rol spelen, is er ook één van. Het hele proces bestaat uit heel veel kleine stappen, die je allemaal met aandacht moet volgen. Je gaat een ontmoeting aan met degene die in de rolstoel zit, met zijn handen gesloten. Dat begint met diegene aanraken, de neus wordt geraakt, vervolgens worden de handen echt letterlijk open gemaakt. Dat is een eerste vorm van interactie. Dan wordt gevraagd om omhoog te gaan, om uit die rustpositie te komen. Vervolgens help je de bezoeker overeind; je begeleidt het wandelen door de ruimte: de eerste stapjes. Ik zie dat ook echt als 'de eerste stapjes'. Daarna duw je de toeschouwer plotseling tegen de muur. Dat hele proces moet je doorlopen. Het is dan de rol van de regie om dat in de gaten te houden.

Zo'n voorstelling mag dus niet teveel in het teken staan van de kick en de prestatie van de acteur.

Dat wat de acteur doet moet in dienst staan van de voorstelling. De acteurs zijn degenen die het pad aangeven in de voorstelling, die zorgen voor dat traject. Je kunt je nog zo vrij voelen als bezoeker – allez, in *The Smile* voel je je niet vrij, afgezien van het einde - maar je voelt wel dat iedereen weet waar het naar toe gaat. Je weet dan wel niet precies wáár naar toe, maar je voelt dat. Dat schept een soort veiligheid bij de bezoeker: hoe groot zijn inbreng ook is, hij voelt dat hij niet moet instaan voor het verloop van de voorstelling. Bij *Intern* is alles wat we doen gebaseerd op wat een bezoeker zegt. Er is geen vaste tekst, maar je voelt duidelijk dat er een traject wordt afgelegd. Dat is de taak van de acteurs.

De spelregels van ervaringstheater

Je zei net dat je niemand speelt, maar je spreekt wel over een rol, en je moet als acteur natuurlijk een aantal ingrediënten inbrengen. Wat is dan de waarachtigheid waar je het over hebt?

Aan het einde van de voorstelling vraag ik de toeschouwer om te lachen, en dan ween ik voor de toeschouwer. Ik speel dan geen rol, ik ben het zelf die weent. Ik ontken die situatie niet. Als u nog een keer zou komen, zou ik niet ontkennen dat ik u ken. Zou ik die voorstelling voor mijn vader spelen dan weet ik: dat is mijn vader. Dat proberen we bij alles te doen. Misschien ligt het iets anders bij de Sint, waar de actrice wel een zekere afstand bewaart. Maar ook dan, zij doet niet alsof ze Sinterklaas is, zij speelt geen figuur, het is wel echt. Het is essentieel dat we geen rol

spelen, juist omdat we ons richten op de ervaring. Een ervaring kan voor mij als kijker pas intens zijn wanneer ik niets moet inbeelden. Als je als kijker van alles moet geloven, conventies moet accepteren, dan creëer je een afstand tot het gebeuren.

The Smile gaat over het oproepen van de fantasie en de verbeelding, zei je. Over wat voor soort verbeelding gaat het dan, voor jullie? Verbeelding is blijkbaar iets heel anders dan fictie.

Het gaat voor ons over het toelaten van de fantasie van de toeschouwer. In *The Smile* heb je fysiek weinig vrijheid, maar je hebt zeer veel vrijheid om het puur te beleven. Ondanks dat we je vastbinden, geven we de vrijheid om 'in je eigen hoofd' te kijken. We geven sleutels mee, die je helpen de voorstelling te ontcijferen, voor jezelf, en te reflecteren op wat je beleeft. Maar hoe die beleving precies verloopt, daarbij laten we je met rust. Sommige mensen komen naar mij toe en zeggen: de voorstelling gaat over de dood. Anderen zijn kwaad, omdat die voorstelling over racisme zou gaan. Wij geven alleen sleutels, stimulators.

Dat geldt ook voor *Pubers bestaan niet*. Mensen van 21, 22 jaar gaan niet de sleutels gevonden hebben die de 40- of 50-jarige erin vindt. We laten iedereen daarin vrij. In Marokko hebben ze *The Smile* volledig anders ervaren. Je hebt te maken met een andere cultuur, zij gebruiken andere sleutels. Wij hebben een bedoeling, maar ik wil dat je ook zonder kennis van die bedoeling, en ook zonder kennis van het medium, de eerste laag van de voorstelling perfect kunt volgen. En als je zin hebt kun je verder zoeken. Ik vind niet dat je kennis nodig hebt van wat wij er allemaal hebben ingestopt om tot de essentie van dat stuk te komen.

Wat ligt er nu eigenlijk vast in een voorstelling als The Smile? Werken jullie met een format, een script of met vaste teksten? Gezien jullie achtergrond als dichterscollectief vind ik dat een interessante kwestie.

De tekst ligt niet vast. Het is wel zo dat de vragen die Sophie stelt, wanneer je naast haar op bed ligt, wel een zeker verloop kennen. Maar zij pakt compleet de keuze waar op in te gaan, en waar niet. Toch lukt het wel steeds, blijkt uit ervaring, om de bezoeker uit zijn cocon van onzekerheid halen, de bezoeker te verleiden om iets persoonlijks te zeggen. Zij is wel in staat om in een heel korte tijd mensen uit te nodigen om zinnige dingen te zeggen. Mensen schrikken soms enorm van hoe snel ze dingen zeggen. Hoe snel ze geheimen vertellen. Mannen die zeggen dat ze een affaire hebben terwijl hun vrouw daarna in dat bed komt te liggen.

Er is geen vaste tekst dus, maar er ligt wel een structuur. Bij *Intern* geldt ook. Ik weet dan bijvoorbeeld dat als een bezoeker iets heeft gezegd over een bepaald onderwerp, ik daarna iets mag zeggen, en daarbij mag ik kiezen of hij in relatie gaat met dit of met dat. Spelregels, eigenlijk zijn het spelregels. Maar het is de doodssteek voor een voorstelling als je het script voelt, volgens mij. Dan kom je op het terrein van de onechtheid. Je hebt zo'n eerlijke ervaring als bezoeker. Als je dan zou voelen dat het altijd op precies dezelfde wijze gebeurt, zonder dat jouw inbreng ertoe doet, dan is het onecht. Het gaat erom dat je een connectie hebt. Als ik in *The Smile* gewoon zou gaan wenen, zonder dat ik aan u heb gevraagd om te lachen en zonder dat u zou voelen dat ik ween voor u, zou je dat als onecht ervaren. Dat verschil is echt heel belangrijk. Het gaat om het toepassen van spelregels, maar je moet dat wel op een waarachtige manier doen. Het is allemaal niet zo logisch uitgedacht, het is een gevoelsmatig weten. Alles wat ik nu zeg is inzicht dat door het ontwikkelen van die voorstellingen is ontstaan. Je bent je er niet zo bewust van dat het zo werkt.

Terugdenkend aan de voorstelling herinner ik me vooral de situatie, en niet zozeer de teksten die zijn uitgesproken.

Dat kan, omdat veel teksten vragen naar je gevoel en je ervaring. De vragen zijn bedoeld om je te laten reflecteren over het gevoel dat je hebt, hoe je je voelt, waar je bang bent. Het doel is de bezoeker al tijdens die ervaring daarbij te laten stil staan, en niet pas na afloop, en te laten merken dat daar evolutie in zit. Er is meestal veel verschil tussen het begin en het einde, mensen hebben tegen het einde veel meer rust. Dat geef ik ook terug, en dan onderkennen mensen dat ook. Sommige mensen komen een tweede keer. Er was een critica uit Londen, een grote madam. Ze was in Edinburgh geweest, en kwam in Londen nog een keer terug. Ik wist niet dat zij een journaliste was, maar wel dat ik haar had gezien. De vorige keer was zij nors. Deze keer zei ik bij het einde: 'you have changed since the last time you've been here'. En zij: 'how do you know?' Nu kon ik ook de ervaring omdraaien en zeggen: u weet nu wat er gaat gebeuren hè? En zei knikte ja. Ik zei: ik ga u nu vragen om te lachen en ik ga wenen voor u. Het was ook fijn, zij weet dat ik dat ga doen. Ik ga niet doen alsof ik dat niet weet. Zij weet dat, ik ook. Maar laten we het dan ook nog doen, om daar ook weer iets anders van te kunnen maken. Mensen die een tweede keer komen doen soms alsof ze het niet eerder gezien hebben. Maar als je de ervaring echt wil maken dan moet je dan niet ontkennen. Dat zijn belangrijke nuances.

Er is ook nog een basisprincipe dat misschien absurd klinkt, maar echt waar is. Ik houd niet van participatietheater. Dat vind ik verschrikkelijk.

Interessant. Vertel daar eens iets meer over!

Interactief theater is iets voor amateur-acteurs die graag nog eens op het podium willen staan. Bij sommige vormen van interactief theater is het zeer onduidelijk wat nu je eigen ding is en wat je van de maker krijgt. Je moet toch altijd voelen dat je iets krijgt van de kunstenaar of van de theatergroep. Ik moet een ervaring krijgen, niet de ervaring zelf moeten creëren. Volgens mij wil een bezoeker altijd een beetje met rust gelaten worden, die komt om een beetje te kijken. Wanneer ik in *The Smile* de bezoekers verleid om uit de rolstoel te komen, dan gaat het erom dat zij dat zelf doen. Als ik iemand zou duwen, of eruit trekken, dan zou ik, was ik die toeschouwer, uit die voorstelling willen. Ik houd er niet van om als bezoeker ergens in geduwd te worden, en iets te moeten. Je moet dus zorgen dat het ding werkt. Als mensen niet uit die stoel willen, dan laat ik ze. Door die bereidheid, door daar vanuit te gaan, komt vrijwel iedereen uit die stoel. Het gaat eigenlijk steeds om de vraag hoe je theatrale beelden of situaties kunt creëren met bezoekers, met hun reacties, zonder dat ze het door hebben dat zij dat doen en dat wij daar op uit zijn. Op het einde van *Intern* toont één vrouw, die dan al een hele relatie heeft opgebouwd met één van de bezoekers, haar borsten. En ze zegt dan: Is dit wat je wilde zien? Meestal zegt ze dat, omdat dat dan ook aan de hand is. De man moet gewoon antwoorden op de vraag, en er zijn vier andere bezoekers. Dan heb je een theatraal beeld. Die man staat er niet bij stil dat hij acteert; die moet gewoon antwoorden op de vraag. Laatst was het zo mooi - mannen kijken meestal omhoog, of naar hun vrouw. Je ziet zo die twijfel. Deze jongen was 30 seconden stil, ik was degene die daarna moest verdergaan. Ik voelde, die jongen gaat ooit antwoorden maar hij heeft tijd nodig. Na ongeveer 30 seconden zegt hij: ze zijn zo mooi! Die jongen denkt dan niet na over meedoen in interactief theater, die heeft gewoon een eerlijke reactie gegeven. Ik denk dat dat ons principe is. Enerzijds moet je genoeg aanbieden, en niet laten merken dat de toeschouwer betekenis geeft. Anderzijds moet je ze laten weten dat hun inbreng er toe doet. De toeschouwer moet een geruststellende, geleidende hand voelen, in een situatie die toch al gevaarlijk genoeg is. Voor

sommige mensen kan het gevaarlijk zijn. Je moet voelen dat je in veilige handen bent, ondanks dat er geen enkele grens duidelijk is. Daarom was ik ook blij met de reactie van de directeur van Sydney Theater Company – waar we het komende project mee gaan samenwerken. Hij zei: ik was nog maar een minuut binnen en ik wist, ‘these guys know what they are doing’. Hij wist, het gaat misschien gevaarlijk worden, maar ik voel me veilig. Daarom is het ook niet goed dat een acteur zijn eigen kick najaagt. Dat maakt het onveilig voor de toeschouwer. En het wordt niet meer interessant onveilig, in die zin dat een toeschouwer zich gaat afvragen waarom hij zich onveilig voelt. Sommige mensen zijn zeer bang als ik ze tegen de muur duw. Ze zijn bang, maar ze voelen dat er iets in gang wordt gezet dat bij henzelf angst creëert. Ze worden niet bang voor mij; ik laat ze herinneren aan angst. Laatst was er een man die moest lachen, toen ik hem tegen de muur duwde. Ik vroeg aan het einde waarom hij moest lachen. Hij zei: ‘I was having the thought that friends, they let you down, sometimes. And that is okay.’ Zo zag hij dat moment. Ik vond dat schoon, omdat dat heel duidelijk de bedoeling is. En nog altijd, ik zet dat in gang. Het is niet dat ik hem in de steek laat. Ik zoek echt een verhouding met diegene die daar op dat moment is en bedenk wat ik kan doen dat op dat moment echt en waar is, en daardoor niet onveilig aanvoelt. Heel soms komt het voor dat mensen toch de schuld bij ons leggen. Laatst ging er een man weg. Een zwarte man, die vond dat het statement dat wij maakten over racisme te groot was. En ik dacht: racisme? Waar in godsnaam lees jij dit, ik kan het niet zien, ik kan het echt niet zien. Het was het moment waarop hij tegen de muur werd geduwd; hij dacht dat het ging over apartheid. Waarschijnlijk is dat idee al vooraf beginnen te vormen, hij had de publiciteitsfoto’s van de geblinddoekte mensen al gezien; misschien associeerde hij dat met beelden van Abu Graib. Dat was voor mij geen verwijzing, dat is niet wat mij interesseert. We hebben *The Smile* in Marokko gespeeld, waar de situatie van de foto’s misschien nog meer letterlijk van toepassing is, maar zelfs daar werd dat zelden zo gelezen. Die situaties, waarin mensen geen distinctie kunnen maken tussen hun eigen inbreng en onze impulsen en stimulaties, zijn het moeilijkste. Mensen die de schuld van hun eigen gevoelens bij ons leggen. Wanneer mensen bang worden vanwege de angst die in henzelf zit, ga ik anders met hun om. Aan het einde van de voorstelling praten we daarover, en kunnen mensen zich gaan afvragen: waarom ben ik dan zo bang? Deze man had iets van: jullie maken mij bang. Die kan dat niet omdraaien, of zo.

Een internationaal werkveld

Jullie spelen in veel verschillende landen. Is dat een bewuste keuze, of gewoon het gevolg van jullie internationale succes?

Je maakt natuurlijk gebruik van de situatie, vanuit een zekere opportuniteit. Maar daarnaast wordt het ook steeds meer een uitgangspunt. Bij *Intern* merkten we de invloed van culturele verschillen. Bij *The Smile* is dat veel minder het geval; we hebben voor Japanners, Chinezen, Indiërs, Marokkanen en Afrikanen gespeeld en we merkten dat je geen culturele voorkennis nodig hebt. Maar er is wel een verschil in ervaring. Daarom willen we nieuwe voorstellingen niet testen binnen één cultuur.

Waarom niet?

Omdat er te grote verschillen zijn. Je moet zorgen dat je daar rekening mee kan houden. Stel je voor dat we *The Smile* alleen in Nederland hadden gemaakt, en pas daarna op tournee zouden zijn gegaan. Dan was het een heel andere voorstelling geworden. Dan zou ze veel luchtiger zijn, veel zachter. Hollanders zijn het moeilijkste volk om *The Smile* voor te spelen. Nederlanders zijn heel

beschouwend en afstandelijk. Ik generaliseer natuurlijk, maar toch, een voorstelling als *The Smile* komt zo dichtbij dat ik dat durf te doen, dat generaliseren. Het individuele blijft belangrijk, maar toch. Ik merk het ook bij *Pubers bestaan niet*. In Engeland is er gelach en interactie tijdens de voorstelling. Bij Nederlanders gebeurt dat eigenlijk pas na het applaus. Zij willen eerst een beschouwing en een evaluatie geven. Bij *The Smile* kwam het heel vaak voor dat Nederlanders benoemen wat er gebeurt: 'Ah, tegen de muur' of 'O, gaan we wandelen'. De voorstelling gaat juist over het verliezen van het derde oog, van controle. Ook het aanraken werd minder snel intiem, dat werd vaak tegengehouden, dat moest amicaal blijven. De Nederlandse man pakte ik vast als een vriend, kameraadschappelijk. Ik heb altijd het gevoel dat Nederlanders doorgaans een minder intense ervaring hebben gehad. Bij Italianen is dat totaal anders, daar zijn geen grenzen. Bij Japanners is het weer anders. We moeten daarom uittesten in verschillende culturen. We passen de voorstelling altijd aan aan de plaats waar we spelen, maar dat is ook iets waar je al bij het maken rekening mee kunt houden.

The game of you gaan we maken in België, Londen en Australië. Dat zijn nog steeds Angelsaksische gebieden, maar in Australië komen we veel Chinezen en Japanners tegen, en in Londen hebben we toch ook een schone 'melting pot'. Het is heel fijn om dat te kunnen meenemen. Het verschil is te groot om te durven te beslissen op Vlamingen alleen.

Gaan jullie alleen in het buitenland werken, of zijn het ook echt coproducties?

Dat laatste. We gaan ook werken met Australische acteurs, en met een Engelse acteur, ook omdat we benieuwd zijn naar hun inbreng. Je voelt dat er in die Angelsaksische landen een grote drang en 'eagerness' is om theater op andere plekken te brengen, en anders met theater om te gaan.

Dat kan ik me voorstellen, gezien de traditie van teksttheater in, in elk geval, Engeland. In Nederland en Vlaanderen is die traditie veel minder aanwezig.

In Engeland is dat verschrikkelijk sterk. Onze meest traditionele toneelschrijver is Hugo Claus, en die is net dood. En die voerde ook al naakte mensen het toneel op. Dat is volgens mij de reden waarom Frankrijk zo achterloopt: hun belangrijkste schrijver, Molière, was een slechte tekstschrijver. Sorry, maar als je Shakespeare en Molière vergelijkt heb je het echt over een ander niveau. In Engeland hebben ze gelukkig nog goede auteurs maar alle, daar wordt nog altijd Shakespeare gebracht.

In de Angelsaksische cultuur is veel behoefte aan nieuw theater, maar ik vind dat er te beperkt gedacht wordt. Er wordt niet altijd goed materiaal gecreëerd. Men heeft het over spelen 'op andere locaties', het 'anders' doen, maar de drang om te experimenteren is groter dan de vraag waarom je dat zou doen. Vertrek vanuit een bedoeling, en kies daarna de vorm, denk ik dan. En creëer daarnaast de vrijheid in het zoeken van vormen, in plaats van dat je je laat leiden door ideeën over wat hoort bij een experiment, of bij een label als ervaringstheater. Die gedachte over wat een experiment moet zijn vind ik zeer beknottend.

Op dit moment werk ik aan *Under the influence*, waarin ik het gevoel wil geven van op een fuif te zijn. Ik heb al veel voorstellingen over een fuif gezien, met publiek op het podium, en op een gegeven moment is die voorstelling afgelopen. Maar de gedachte over wat een fuif is wordt niet afgemaakt, het wordt nooit afgesloten. Ik ben gaan nadenken over wat voor mij een fuif is en ik dacht: ik wil altijd naar huis. Op een gegeven moment is het gedaan, dan zijn alle mensen dronken en dan wil ik naar huis. Ik wil nu een voorstelling maken waarin mensen in eerste instantie zichzelf verliezen; vervolgens evolueert dat naar mensen die weggaan, naar huis gaan. Volgens mij heb je er iets aan, als je jezelf verliest, om dan niet te blijven vluchten, maar terug te

keren naar je eigen leven. Mensen die reizen maar niet van plan zijn terug te keren, hebben volgens mij minder aan die reis. We gaan die voorstelling spelen in een appartement, met 60 bezoekers en 15 acteurs. De bezoekers zitten dicht op de actie, ze zien acteurs die vlak voor hun neus trippen – het gaat me ook om die directe ervaring. Op een bepaald moment gaat een acteur zeggen tegen een viertal bezoekers: ik ga naar huis, ga je mee. En zo nemen die 15 acteurs telkens vier mensen mee. De één stapt in de auto naar huis, de ander pakt de tram of wordt opgehaald door iemand, een derde gaat niet naar huis maar blijft in een café hangen. Daar vertellen ze de bezoekers wat ze willen meepakken van wat ze net ervaren hebben en hoe ze dat willen toepassen in hun eigen leven.

Ik ben tot deze vorm geraakt omdat ik dat nodig had. Ik ga niet een voorstelling maken omwille van het experiment. Dan staan de vorm en het idee los van elkaar; dat voel je volgens mij. *The Smile* vertrok vanuit de vraag naar het wegnemen van theaterconventies, niet vanuit het voornemen om ervaringstheater te maken. Maar ach, het is natuurlijk ook typisch voor kunstenaars om labels te willen vermijden....

Om terug te keren naar culturele verschillen, wat hebben jullie met 'Sinterklaas' gedaan toen jullie *The Smile* in het buitenland speelden?

De eerste keer dat we in Marokko speelden hebben we hem vervangen door de paus. We dachten, laten we een figuur nemen die zij wél kennen. We hadden contact gezocht met een Algerijnse kunstenares, en die had dat geadviseerd. Wij waren jong en dachten: ze zal wel gelijk hebben. We hebben toen bezoek gehad van een commissie voor religieuze zaken. Zij dachten dat we mensen wilden bekeren. Dus aan het einde hebben we beslist om het kruis weg te halen, en niets meer in de mond te stoppen. Daar zat het meeste verzet, dat werd gezien als het principe van bekeren door het eten van het lichaam van Christus. We zijn nog een keer terug geweest in Marokko en toen besloten we om het gewoon wel met Sinterklaas te doen. Goed, je mist de lach, je mist de humor van het ding als je niet weet wie Sinterklaas is, maar de essentie van de scène blijft wel behouden. We bereiken daarmee iets dat we met de paus niet bereiken. Die scène gaat over het verschil tussen wat je je voorstelt en wat je later ziet. In eerste instantie wordt je fantasie geprikkeld: je hoort een vrouw die heel sensueel praat, haar jurk van rood kant beschrijft, snoep in je mond stopt. In je hoofd wordt er van alles gestimuleerd, je gaat weg van de realiteit die voor je neus plaats vindt, en die je even later ook te zien krijgt. Maar alles wat zij zegt klopt, 'mijn paard is mijn beste vriend', de chocolade, de marsepein. Mensen die Sinterklaas niet kennen hebben minder het gevoel dat 'alles klopt', maar ze krijgen wel de essentie mee dat de voorstelling in je hoofd niet overeen komt met dat wat je ziet. Zij maken er soms een bisschop van, soms ook een fictief figuur. Sinterklaas is natuurlijk ook een fictief figuur. Na lang discussiëren hebben we dus besloten om het zo te houden, omdat de essentie van het ding wel overeind blijft. We hebben het ook wel geprobeerd met de kerstman, maar dat is zo'n oninteressant figuur eigenlijk. Je hebt het 'ho,ho,ho', maar verder niet zoveel. Die figuur is niet oud genoeg eigenlijk. Sinterklaas gaat zo lang terug, die figuur is veel rijker.

Het jaar erop zijn we dus teruggegaan naar Marokko, met Sinterklaas. Maar ook toen moesten we het kruis weghalen, en we mochten geen marsepein in de mond stoppen. Dat werd nog altijd gezien als bekeren.

Je mocht überhaupt niets in de mond stoppen? Er waren ook mandarijntjes, en chocola.

De chocolade mocht. Alleen de marsepein niet, dat vertrouwden ze niet. We speelden ook in een dorpje waar ze nog nooit theater hadden gezien. In dat dorpje was alleen een gesloten fabriek, een

kapper en een Western Union Money Transfer. Heel dat dorp leefde van geld van familie elders. Ze hadden nog nooit theater gezien, en daar moesten wij dan spelen. Het was toch heel fijn om daar te spelen. In Marokko wordt alles samen gedaan: eten, wassen, naar de markt gaan. Voor hen was die individuele benadering in *The Smile* een verademing. Daar maakten ze heel erg gebruik van: eindelijk eens tijd alleen voor mezelf. Ook in bed, de verhalen, de geheimen die we hoorden, ze waren niet te tellen. Mensen die naar ons kwamen: wil je dit alsjeblieft aan niemand vertellen? Dat was wel heftig. Dat gaat dan misschien lijken op therapie, maar toch bleef de voorstelling wel overeind. Iemand noemde de voorstelling een massage van de fantasie, ‘un massage de la fantasie’. Ik vond dat vrij schoon dat een Marokkaan dat zei. We hebben ook in Marakkesh gespeeld, daar heb je dat minder. Maar enfin, ik was blij dat we de voorstelling nauwelijks hoefden aan te passen.

Inspiraties en generaties

Heb je inspiratiebronnen in het theater? Ik denk bijvoorbeeld aan Het Sprookjesbordeel van Het Toneelhuis, een aantal jaren geleden.

Nooit gezien.

Wel van gehoord?

Jazeker, en ook van Enrique Vargas. We weten van het bestaan.

Maar dat is nooit aanleiding geweest voor jullie eigen werk?

Sophie zag een keer een voorstelling van Vargas en zei: wij moeten ook zoiets doen. Ze heeft het dan geprobeerd en dat was niks. We mogen echt geen inspiratie halen uit andere voorstellingen. Als het goed zit, blijf je daar zoveel mogelijk af. Ik denk dat Sophie voor *The Smile* meer uit David Lynch heeft gehaald dan eender welke theatervoorstelling ook.

Maar als je het dan toch over inspiratiebronnen wilt hebben dan is Forced Entertainment, vooral in hun beginjaren, misschien wel de grootste inspiratiebron geweest voor Ontroerend Goed. De eerste voorstelling van Forced Entertainment, *And On The Thousandth Night*, was fantastisch. Die voorstelling duurde zes uur, het publiek mocht in en uitlopen. Er was één spelregel. Alle verhalen moesten beginnen met ‘once upon a time’. Acteurs mochten elkaar onderbreken door ‘stop’ te zeggen. Daarna moesten ze zelf beginnen met ‘once upon a time’ en een verhaal improviseren. En dat zes uur lang.

Vinden jullie inspiratie bij films, literatuur? Wat komt er de repetitieruimte binnen?

Muziek is wel zeer belangrijk, in bijna alle voorstellingen. David en Joeri en ik zijn daarnaast heel erg filmfreaks: Cronenberg, David Lynch, een film als *Memento*. Daar praten we veel over en zo evolueert dat snel tot inspiratiebronnen. Literatuur is ook steeds een belangrijke bron van inspiratie geweest, Joeri en ik hebben Engelse literatuur gestudeerd aan de universiteit en dat speelt toch veel mee in onze gesprekken. En mijn vader is beeldend kunstenaar, dus die heeft ook van toen ik klein was voortdurend gevoed met moderne kunst.

Jonge makers in Nederland vertellen in interviews relatief vaak dat ze zich niet afzetten tegen oudere generaties in het theater, maar dat ze wél bezig zijn om opnieuw te ontdekken wat theater kan zijn. Hoe is dat voor jullie?

Ik plaats het niet zo in een context. Ik merk wel dat wij net als bijvoorbeeld Abbatoir Fermé afstand nemen van tekst. De collectieven uit de vorige generatie - Discordia, De Roovers, Dood Paard, STAN - zijn juist wel op de tekst georiënteerd. Blijkbaar willen wij dat niet, of ga je op zoek naar mogelijkheden die je niet ziet bij vorige generaties. Eigenlijk kan ik me veel meer verbinden met de generatie die daar weer aan vooraf ging, met makers zoals Anne Teresa de Keersmaker en Alain Platel. Dat zijn makers die zonder al te veel voorkennis, vanuit een zeker amateurisme werken: wat kunnen we hier gaan doen, in dans? Marianne van Kerkhoven, de dramaturge van het Kaaitheater, heeft eens een heel schoon artikel geschreven over amateurisme. Ik mag het niet gebruiken van David in onze publiciteitsteksten, omdat dat toch ook verkeerde verwachtingen schept, in de betekenis van niet-professioneel. Maar zelf denk ik wel dat ik *Pubers* heb gemaakt als amateur. Ik wist van niks. Ik laat ze op een bepaald moment een dansje doen, en de choreograaf Yves Thuwis zei: dat doe je niet. En ik: ik doe dat wel. Ik weet niet dat je dat niet doet, dus ik doe dat. Ik probeer dat indachtig te houden. Het niet-weten geeft vrijheid en inspiratie. Daarom geloof ik ook niet altijd in een opleiding. Toch niet als theatermaker. Voor een acteur werkt dat misschien, maar voor een theatermaker... je moet toch luisteren, onbewust of bewust doe je wat de oudere mensen die lesgeven goed vinden. Dan moet je je daar tegen afzetten, maar dan ga je misschien niet door naar het volgende jaar. Er zijn toch die regels, die je dan vervolgens heel bewust moet gaan overschrijden. Terwijl een amateur die niet weet dat die regels er zijn, die gaat er ook geen ding van maken.

Overigens is de generatie die onder ons zit weer meer op tekst geconcentreerd, de jonge makers die er nu aankomen zijn bezig met Bertolt Brecht. Dat vind ik wel spannend. Ik heb veel contact met jonge makers, omdat ik denk dat het goed is om over een paar jaar ook binnen Ontroerend Goed met jonge makers te werken. Ik voel wel dat die jonge makers - en dat is toch anders dan bij STAN en Discordia - ons werk heel erg zien zitten maar zich wel afvragen hoe ze die directheid en realiteit kunnen behouden en toch een tekststuk kunnen maken.

Dat is interessant, wat je nu schetst. Die belangstelling voor verhalen en tekststukken bij jonge makers en studenten zie ik ook. Voor die generatie lijken montage of fragmentering oubollig, of op zijn minst gewoon, terwijl dat voor mij nog altijd een aansprekend middel is, een techniek om een idee van eenheid te doorbreken.

Ja, precies. Maar ik blijf zeggen: als je een verhaal wil vertellen, een verhaal over mensen en kleinmenselijkheid, kies dan voor film of televisie. Dat is een fantastisch medium daarvoor, en daar ligt ook nog zoveel open. En er gebeuren ook fantastische dingen op het moment, als je kijkt naar een aantal nieuwe series. Of kijk naar wat de gebroeders Dardenne in de film doen, met hun semi-documentaire stijl, dat is ongelooflijk materiaal. Ik hoop dat ze niet persé voor theater kiezen omdat ze vinden dat het verhaal daar terug nodig is. Vind liever je ideale medium om je verhaal te vertellen, zoek daarin ook de vrijheid op. Want in het theater *blijf* ik naar iemand op een podium kijken die mij een verhaal vertelt en waarvan ik denk: maar gij zijt dat niet. Oké, ik zal het geloven. Maar ik geloof het niet, nooit. Ik heb altijd die afstand. Bij film zal ik het veel sneller accepteren dat iemand een rol speelt. Terwijl wat wij doen met *Pubers* en *The Smile* juist alleen maar in het theater mogelijk is. Kies steeds het ideale medium, dat blijf ik wel voorop stellen. Ik loop al een tijd rond met het idee van een film te maken, met een idee dat niet in theater kan. Ik vind You Tube het meest spannende van wat er nu op het gebied van film gebeurt. Zeker als het gaat om authenticiteit: je weet niet of het realiteit of fictie is, wat je daar ziet. Maar echt of niet, mensen hebben die filmpjes in elk geval op internet gezet. Het verdwijnen van die scheidslijn tussen realiteit en fictie vind ik eigenlijk een grotere inspiratiebron dan films of

televisieseries. Ik vind het ook spannend om met de grenzen van realiteit en fictie te spelen. Ik zie dat niet als twee gescheiden dingen, ze zijn met elkaar vermengd. Ook in deze ontmoeting zit een zekere mate van fictie; dat zit in de manier van praten, in soms vertragen en dan weer versnellen. Ik zeg een zin, die ik onlangs in een ander interview ook heb gezegd. En waarom zou ik dan niet in een kunstwerk dezelfde relatie met die fictie en realiteit aangaan? Als je iets puur fictioneels produceert, is het heel moeilijk om een relatie te zien met de realiteit waar die fictie de hele tijd in die mengvorm zit. Het is heel moeilijk om met een stuk van Shakespeare op die realiteit te reflecteren, zeker nu. Men probeert dat dan naar de realiteit te trekken door het hedendaags te maken. Het zal dan wel, maar ik kan me niet voorstellen dat dat een mooie spiegel kan zijn. Ik las ooit een interview met Tim Etchells van Forced Entertainment, ik was 22 toen, waarin hij zei: het is niet mogelijk om realiteit op een podium te krijgen. Daar was ik diep ongelukkig van. Ik dacht, die gast is al 20 jaar bezig, hij zal het wel weten. Maar als ik nu zijn jeugdtheatervoorstelling zie, *That night follows day*, en die vergelijk met de mijne, dan lijkt hij te bedoelen: er is geen absolute realiteit mogelijk op het podium. Daarom kiest hij volledig voor het wegnemen van die realiteit. Dus wat doet hij? Hij zet die jongeren als robots op het podium omdat hij niet gelooft in authenticiteit. Terwijl er juist zoveel schone gradaties zijn in die wisselwerking tussen fictie en realiteit.

Nederland versus Vlaanderen

Ik heb de indruk dat in Vlaanderen het (ervarings)theater vaker gericht is ;op sensualiteit en/of het opzoeken van fysieke grenzen, terwijl in Nederland die ervaring meer in het teken staat van waarnemen of kijken en veel bescheidener vormen van intimiteit aanneemt. Wat vind je van die stelling?

Het zou kunnen dat men in Vlaanderen minder moeite heeft met intimiteit of seksualiteit, maar ik weet niet of dat typisch Vlaams is. Zelf ben ik niet bewust bezig met het doorbreken van taboes, ik ga er juist vanuit dat er geen zijn.

Is dat zo? Zoeken jullie juist niet de grenzen op, grenzen van bijvoorbeeld intimiteit?

Misschien, maar dat is geen doel op zichzelf. Wanneer ik in *Pubers* jongeren met elkaar laat kussen, dan is dat niet om een taboe te doorbreken. Ze kussen gewoon met elkaar. Dat hoort bij pubers; dat zag ik ook in improvisaties. Die gasten willen eigenlijk alleen maar aan elkaar zitten. Ik voel dat dat aan de hand is en daarom wil ik dat tonen. Misschien dat je dan een grotere vrijheid op het fysieke vlak ziet, maar ik voel dat niet zo. Dat is dan onbewust wellicht.

Misschien komt de observatie voort uit mijn ‘Nederlander zijn’... Je sprak over het beschouwende en reflecterende karakter van Nederlanders, ik herken dat wel.

Misschien. Nederlanders verliezen niet zo snel controle; in Nederland is er een grote regelcultuur. Als ik sta te roken in de deuropening roepen Nederlanders al snel dat je daar een boete voor kunt krijgen, terwijl ik denk: wat maakt het uit. België heeft ook wel regels, maar dat is toch anders. Ik weet niet of je zo tot een uitleg voor dat fysieke kan komen, maar ik voel wel dat mensen in België de regels meer naar hun eigen hand zetten. Misschien komt dat omdat we in de loop van de geschiedenis zovaak zijn binnengevallen dat we zeggen: we volgen onze eigen regels wel. Hier denken mensen niet: zo moeten de dingen geregeld worden, dus zo gaan we het doen. Het is veel meer een benadering die uitgaat van: wat gaan wij tweeën hier samen meemaken, wat gaan wij beslissen. Dat merk je ook in *The Smile*: bij Vlaamse bezoekers is de situatie veel meer: we

zijn hier nu, met twee mensen, wat gaan we doen? De verschillen tussen Vlamingen onderling zijn veel groter dan bij Nederlanders.

Misschien speelt religie ook nog wel een rol. Wij zijn anders omgegaan met het christendom. Er was rapper een verzet daartegen. Veel mensen zijn hier katholiek, maar zijn dat alleen in theorie. In de praktijk doe je wat je wilt. Iedereen is gedoopt, maar niemand gaat naar de kerk. De kerk heeft hier niet veel voeten aan de grond gekregen, terwijl in Nederland het calvinisme veel meer ingebed is in de samenleving. Ik voel dat hier een grotere vrijheid is, ook op het vlak van het fysieke.

Ja, en dat calvinisme heeft echt ingegrepen in hoe mensen over zichzelf denken, hoe ze hun eigen lichaam benaderen.

Zeker. In Nederland was de kerk een instantie die zei wat mocht en wat niet mocht. Het christendom kwam naar u toe en u kon er zich moeilijker niet tegen verzetten. Terwijl in Vlaanderen - Hugo Claus heeft met plezier tegen de kerk zijn schenen geschampt.

Wij hebben ook schrijvers die zich tegen de christelijke moraal hebben verzet, zoals Jan Wolkers of Maarten 't Hart, maar dat ging altijd gepaard met enige verzuurdheid en gefrustreerdheid. Hoewel mensen van hun eigen generatie zich daar wel in herkenden, vond mijn generatie het althans nare, vervelende boeken. Hugo Claus die met plezier tegen de kerk schopt, lijkt me een heel andere sensatie.

In België lijkt er een grote vrijheid ten opzichte van het geloof. Het verschil tussen belijden en het dagelijkse leven is groter. De schijn van het katholicisme was hier groter, en uiteindelijk is er daardoor minder verzet, of zo. En weinig inmenging ook, heb ik het gevoel. Grappig. Ik geloof dat we hier niet op iets onzinnigs zitten. Ik spreek natuurlijk op basis van eigen ervaring, voor een generatie waarin ik zelf niet heb geleefd. Misschien ga ik te ver, maar toch, kijk naar een priester als Guido Gezelle, die toch behoorlijk sensuele gedichten schrijft, voor een priester. Als je dat met een beetje goede wil leest, schrijft hij eigenlijk over homoseksualiteit. En dat kon, omdat het dan toch een priester en een dichter was die het Vlaams mooi maakte, dat werd dan toch getolereerd. Guido Gezelle is verplichte literatuur op de middelbare school. Hugo Claus is ook verplichte kost. Dan zit je al snel bij meer gewaagdere dingen, die niet ontstaan uit een wil tot gewaagdheid, maar uit een drang naar modernisme. En dat is de oudste literatuur die wij hebben. Dat geeft een heel modern gevoel, en het gevoel dat er al veel kan.

We hebben anderzijds niet die heftige schrijvers gehad, zoals Jan Cremer, die alles lekker dik in de verf zetten; geen schrijvers die ergens fel tegen in gaan, zich verzetten. Bij de Vlaamse schrijvers is het meer: we gaan dat gewoon doen. En dat is wel blijven hangen. Herman de Coninck is ook een voorbeeld, ook verplichte literatuur. Die schreef met een enorm grote vrijheid over seks, maar ik had nooit het gevoel 'hij schrijft hier over seks'. Hij deed dat gewoon. Hij schreef over Miranda en haar openingen en dat hij eindelijk nog eens mocht. Je krijgt bij de lessen Nederlands gedichten over mooie seks. Zonder statements. De Coninck zocht ook de vrijheid om nieuwe vormen te vinden. Hij is ook iemand die dichtkunst als amateurisme heeft benaderd, die dacht vanuit de vraag: wat is er allemaal mogelijk? De Coninck is voor ons lange tijd wel een voorbeeld geweest, een voorbeeld van hoe de vrijheid te pakken.

Gent, maart 2009

ⁱ Sophie De Somere en Joeri Smet, vaste leden Ontroerend Goed, zie ook www.ontroerendgoed.be