

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