

Van kermisspelers en religieuze spelers

'Er bestaat in Vlaanderen alleen nog elitair theater, maar de jongere generatie probeert dat te verhelpen.'

Pol Arias en Marleen Baeten in gesprek met Nand Buyl.

Nand Buyl over acteren, vroeger en nu

Nand Buyl (Antwerpen, 1923) ging in 1941 als acteur aan de slag in de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (kvs) te Brussel. In 1950 voerde hij er zijn eerste regie. Voor hij in 1972 zelf directeur van de kvs werd, maakte hij drie directeurs mee: Jan Poot, Louis De Bruyn (vanaf 1942) en Vic De Ruyter (vanaf 1956). In 1993 verliet hij, na 52 jaar, de kvs, maar niet het theater. De jongste vier jaar was hij als acteur te zien in uiteenlopende huizen en gezelschappen: Arca (*De eenzamen* en *Het evenwicht*), De Tijd (*Pelléas en Mélisande*), kvs (*De storm*), KNS (*Als de bladeren in Vallombrosa*), Koninklijk Ballet van Vlaanderen (*Sacco en Vanzetti*) en Kaaitheater (*Hersenschimmen*).

Etcetera: Toen je begon te acteren was regie niet meer dan 'bewegingsregie'.

Nand Buyl: Dat hing samen met de manier waarop er toen geproduceerd werd. We hadden toen maar twee weken repetitietijd. De regisseur maakte zijn huiswerk, hoewel je je daar omwille van de hoge productiedruk ook niet te veel van moet voorstellen. Al vóór de eerste repetitie bepaalde hij wie waar zou staan en had hij zich een beeld gevormd van hoe de voorstelling er zou uitzien. Toen de repetitieperiodes langer werden, werd een gesprek tussen acteur en regisseur mogelijk. Meestal kwam dat de kwaliteit ten goede, maar de 'inspraak' kende ook zijn excessen: de ellenlange vergaderingen - opdat iedereen een woordje zou kunnen meepraten - leidden zelden tot iets goeds. Dat probleem is vanzelf opgelost geraakt toen de gezelschappen kleiner werden.

Een ander verschil met nu is dat de meeste regisseurs toen acteur waren. Het gevaar was wel dat ze soms aan een acteur vroegen om een rol te spelen zoals ze die zelf zouden gespeeld hebben, maar het had ook voordelen. Als jonge acteur moest je maar in dat geraamte stappen en je was vertrokken.

Etcetera: Vanaf wanneer werden tekstlezingen in het repetitieproces geïntroduceerd?

Nand Buyl: Vic De Ruyter is daarmee begonnen. In 1961 is hij als eerste in Vlaanderen begonnen met een stuk veertien dagen te spelen, wat betekende dat je ook wat meer repetitietijd kreeg. Al bij al speelden we toen toch nog eenentwintig producties per seizoen.

Etcetera: Een tekstanalyse gebeurde niet met de acteurs?

Nand Buyl: Neen, zelfs een lezing was uiterst zeldzaam. Eerst de plaatsing van de acteurs en dan meteen repetitie, met de brochure in de hand. Na negen repetities moest het doek opgaan.

Etcetera: Je was dus sterk aangewezen op de souffleuse?

Nand Buyl: Geen enkele acteur zou eraan gedacht hebben de scène op te gaan zonder dat die oester half open lag en dat er een kop in zat. Niemand ging te ver weg van het souffleurshokje en soms fantaseerden we ook wat op de tekst. We kenden de tekst wel, maar dat is nog iets anders dan hem op het juiste moment zonder haperen kunnen zeggen. De stukken in verzen kenden we wel goed van buiten.

We leerden snel, want we waren jong. De kvs was een zeer jong gezelschap, als gevolg van de overstap van heel wat kvs-acteurs naar de Alhambraschouwburg bij het begin van de oorlog. De Alhambraschouwburg was gesubsidieerd want in handen van de Duitsers. Daar

kregen ze een twaalfmaandencontract aangeboden, terwijl in de andere schouwburgen contracten van zes of zeven maanden de regel waren.

Etcetera: Tijdens je beginperiode was er nog geen sprake van een decorontwerper. Er waren vijf vaste decors waarin alles moest gespeeld worden. Hoe zag de belichting er toen uit?

Nand Buyl: We hadden twaalf projectoren van 500 Watt, en het voetlicht natuurlijk. Er waren niet veel mogelijkheden tot verandering, ook niet in het decor. We hadden een Louis-XV-decor, een bos, een Vlaamse boerderij en enkele doeken die in een ongelooflijk perspectief geschilderd waren. Daar moest alles in gespeeld worden, van Shakespeare tot Feydeau. Huib Van Hellem heeft op een bepaald ogenblik een decor ontworpen dat je voor alles kon gebruiken. Het waren panelen - één met een deur, een ander met een venster, enzovoort - die voor elke productie overschilderd werden. Op het einde van het seizoen moesten de machinisten weken lang de verf eraf schuren.

Etcetera: Heb je het systeem van eerste, tweede en derde plan nog weten toepassen?

Nand Buyl: Neen, dát hing nog samen met de petroleumverlichting. Toen zag je de acteurs op het derde plan nauwelijks staan.

Etcetera: Van een kostuumontwerper was in die beginperiode evenmin sprake. Theaters wendden zich tot verhuurbedrijven. Je bouwde je rol dus in zekere zin zelf op. Moest je je ook zelf grimeren?

Nand Buyl: Ja, dat hoorde erbij. Elke acteur had een grote doos waar o.a. zijn schmink in zat. Zelfs een *jeune premier* schminkte zijn kaken rood, met een vleugje rood aan de oorellen, en natuurlijk ook wat wit onder de neusgaten om zwarte schaduwen te vermijden.



Nand Buyl en Sien Eggers in: *Bravo Arthur* - Koninklijke Vlaamse Schouwburg (1981), regie Dré Poppe

Etcetera: Had je de vrijheid om je personage zelf te interpreteren?

Nand Buyl: Ja, we maakten zelf onze kop en vroegen dan aan de regisseur of het goed was. Meestal zei die dat het in orde was. We hadden toch geen tijd om het nog eens over te doen.

Knecht van twee meesters

Etcetera: In je eerste seizoen speelde je zesentwintig rollen.

Nand Buyl: Ja, zo ging dat toen. Bert Struys heeft het record gebroken met tweëndertig rollen. Toen hadden we natuurlijk al een twaalfmaandencontract. We speelden tien maanden, met twaalf à dertien acteurs.

Etcetera: Niet méér?

Nand Buyl: Neen, de gezelschappen zijn pas groter geworden met de groei van de subsidies in de jaren '60. Toen is ook de kvs uitgegroeid tot een gezelschap met een goeie dertig acteurs.

Etcetera: Welk repertoire speelden jullie?

Nand Buyl: Klassieke stukken en blijspelen. In navolging van het succes in Antwerpen programmeerde Louis De Bruyn gedurende een drietal jaar ook nog een komediantenrevue op het einde van het seizoen. Vic De Ruyter introduceerde een musical aan het einde van het seizoen. Ook dat hebben we maar drie of vier keer gedaan.

Etcetera: Zongen jullie dan zelf?

Nand Buyl: Ja, de meesten van ons konden wel zingen. We moesten een beetje kunnen dansen en zingen, want als we niet onder contract stonden, trokken we rond met liedjes en sketches, om iets te verdienen. Ook de ope-

rettes die gedurende het 'lege' seizoen werden opgevoerd in theater Empire in Antwerpen boden de mogelijkheid om de theaterseizoenen financieel te overbruggen. Sommige oudere acteurs hadden een sigarettwinkel; Tuur Bouchez had een café.

Etcetera: Je hebt de ontwikkeling meegemaakt van amateur- naar professioneel theater.

Nand Buyl: Door de situatie die in de kvs was ontstaan tijdens de oorlog, kon ik zonder opleiding meteen als professioneel acteur aan de slag. Maar de meeste nieuw aangeworvenen, zoals Domien De Gruyter en Kris Betz, kwamen toen toch al van het conservatorium in Antwerpen. Bert Struys kwam uit de eerste lichting van Studio Herman Teirlinck. In de jaren daarvoor kwamen de meeste acteurs wel uit het amateurtheater, want er bestond nauwelijks een opleiding.

Etcetera: Heb je zelf nooit een opleiding gevolgd?

Nand Buyl: Toen ik aangenomen was in de kvs, vond ik het tijd om les te gaan volgen. Ik repeteerde en speelde in Brussel en ging naar het Conservatorium in Antwerpen, maar ik voelde me al gauw knecht van twee meesters. Na drie maanden kapte ik er mee. De lessen in het Conservatorium strookten niet met de vooruitstrevende theaterideeën waarvoor regisseur Gust Maes me warm had gekregen. Gust Maes betekende veel voor mij.

Etcetera: Later heb je zelf les gegeven. Kan je het vak van acteur leren?

Nand Buyl: Het vak leren, daar geloof ik niet in. Je kan wel alles wat erbij komt leren:

de techniek, het spreken, de taal, de houding,... wat nu ook allemaal voorbijgestreefd is. (*Staat recht en demonstreert.*) Wij leerden bijvoorbeeld dat je je afsluit van het publiek als je zo staat (*in profiel en met de voet aan de publiekscant naar voren*), waardoor je bovenlichaam zich onwillekeurig wegdraait van het publiek.

Etcetera: Je leerde je dus richten naar het publiek?

Nand Buyl: Niet je richten naar het publiek, maar het publiek erbij nemen. Je moest gebruik maken van de akoestiek van de zaal. Als je een zijmuur kon 'meepakken' was dat een goede zaak. Ook naar het centrum spelen was mogelijk; maar wanneer je naar de achterwand speelde, ging alle klank verloren in de doeken en de coulissen. Het gold niet altijd, maar het was een principe.

Etcetera: Een principe van de grote zalen?

Nand Buyl: Ja. Sinds zo'n twintig jaar geeft dat problemen. Acteurs die het spelen in grote zalen gewend zijn, spelen in kleine zalen de doeken van de muren. En jonge acteurs die opgeleid zijn in de kleine zaal hebben heel wat tijd nodig om in een grote zaal over de eerste vijf rijen heen te raken.

Vlaamse zware schoenen

Etcetera: Toen jullie per seizoen tot zesentwintig rollen speelden, voerden jullie komedies en klassieke stukken op. Hadden jullie technieken om vlot van het ene genre naar het andere over te schakelen?

Nand Buyl: Neen. Als het klassiek was, waren we al blij als we de verzen uit het hoofd kenden. We zochten een kostuum dat bij onze rol paste en we hadden een zeker elan van 'we gaan klassiek doen', meer was dat niet.

Etcetera: In 'Open Doek', het boek dat in 1977 gepubliceerd werd ter gelegenheid van 100 jaar kvs, spreek je over 'kermisspelers' en 'religieuze spelers'.

Nand Buyl: Dat was een uitvinding van Vic De Ruyter. Toen speelden we nog een achttien stukken per jaar. Hij deelde het gezelschap in in 'kermisspelers', die voor de ontspanning moesten zorgen, en 'religieuze spelers', die de klassieken en het ernstige theater op zich namen. Dat heeft niet lang geduurd, want die scheiding was niet vol te houden.

Etcetera: Bij welke categorie hoorde jij?

Nand Buyl: Bij de kermisspelers natuurlijk.

Etcetera: Hoe kwam dat?

Nand Buyl: Ja, hoe kwam dat? In het begin heb ik een paar komische rolletjes ge-

speeld en dat viel mee. Op die manier kreeg ik al snel een etiket opgeplakt. Ook al speelde ik in alle soorten stukken, toch heb ik altijd de naam van 'komediespeler' gehad. In zekere zin is dat logisch: naar de blijspelen kwam het meeste volk kijken. Daar bouwde je je populariteit op. Tot de komst van de televisie was die populariteit natuurlijk zeer lokaal. In mijn beginperiode verdiende je als komediespeler een paar honderd frank meer, omdat de komedies meer publiek trokken, maar in feite is er niet zo veel verschil tussen beide genres.

Etcetera: Is het moeilijk om een goede komediespeler te zijn?

Nand Buyl: Het ligt vooral aan je ingesteldheid. Je moet zin hebben voor humor. Er komen natuurlijk ook een aantal speeltrucs bij kijken. Die heb ik vooral geleerd door te kijken naar de oudere generatie, op de scène en op het witte doek. Zo observeerde ik Charles Janssens nauwgezet in de filmzaal. En op het ultieme moment was er de hand van de regisseur. Het belang van een Gust Maes kan moeilijk overschat worden. Hij had een enorm gevoel voor timing. Tijdens de voorstelling stond hij in de coulissen vingerknippend het tempo aan te geven. Zelfs in de zaal hoorden ze dat. Timing is één van de delicateste dingen op een scène. Timing betekent pauze nemen. Maar hoe lang kan je ze volhouden? Waar is de grens? Hoe kan je net te ver gaan? Wanneer moet je snel reageren?

Etcetera: Vroeger ging je dikwijls naar Londen en Parijs. Ging je kijken om te leren?

Nand Buyl: Ja. Als Vlaming voelde ik me meer aangetrokken tot het Angelsaksische, maar ik keek toch erg op naar de Franse komedies. Gust Maes zei: 'Daar moet je naar kijken, zodat je van die Vlaamse zware schoenen afraakt.'

Etcetera: Anton Peters gebruikte als komediespeler een heel ander register.

Nand Buyl: Anton was een getalenteerd boulevardacteur. Volgens de *vis comica* van het boulevardtheater richt de acteur zich ten volle naar het publiek. Maar er bestaan verschillende *vis comica*'s.

Etcetera: De zuinigheid van middelen waarmee je een enorme complexiteit weergeeft is opvallend.

Nand Buyl: Ook de zin voor dosering heb ik van Gust Maes geleerd. Terwijl we speelden, keek hij aandachtig toe. Nadien gaf hij zijn oordeel, zonder veel uitleg maar altijd juist: 'Dit was goed, maar laat dat maar vallen want dat is oude rommel.' Of: 'Dat is heel goed, maar doe het geen twee keer. Eén keer is genoeg.' Nu is dat natuurlijk allemaal anders. De *vis comica* is niet meer wat het toen was.

Etcetera: Komiek werkt niet meer?

Nand Buyl: Ik denk dat komiek nog wel werkt, maar niet meer zoals vroeger in de revues en de blijspelen. Dat kan ook niet meer: er worden haast geen komedies meer geschreven. En je kan toch niet altijd dezelfde stukken spelen.

Etcetera: Mâg komiek niet meer?

Nand Buyl: Er is een ziekelijke periode geweest waarin men het publiek niet meer mocht laten lachen. Dat gold - in elk geval voor de subsidiënt - als onbeschaafd. Maar nu voel je langs alle kanten dat komiek terugkomt. De mensen willen nog altijd ontspanning.

Etcetera: Deed het pijn dat je geen komiek meer mocht spelen?

Nand Buyl: Ja, zeker toen ik nog in de directeursstoel van de kvs zat. Toen vroeg ik me af: wat mogen we dan nog geven? Alleen theater waar de mensen niet naartoe komen? In een zaal met zeshonderd zetels alleen nog stukken spelen waar vijftig of zestig mensen naartoe komen, dat is toch niet sociaal of artistiek verantwoord!

Etcetera: Is de werking of de functie van theater veranderd? Zijn dergelijke zalen nu te groot?

Nand Buyl: Ik geloof wel dat ze te groot zijn voor het theater dat er vandaag de dag gepresenteerd wordt. Ik maak al jaren dezelfde leugen mee: theaterdirecteurs die zeggen dat ze alle dagen volle zalen hebben, maar als je vraagt hoeveel plaatsen ze hebben, dan zijn dat er tachtig of honderd. En over grote theaters wordt altijd gezegd dat er niet veel volk zit: 'maar een halve zaal'. Dat zijn dan wel driehonderd mensen. Reisvoorstellingen die slechts twee keer per stad worden gespeeld, trekken wel volle grote zalen. Het aanbod is natuurlijk enorm uitgebreid en gediversifieerd. Ik weet ook niet waar het naartoe moet. In geen geval terug naar zoals het vroeger was, maar een andere visie op het publiek dringt zich toch wel op.

Sérieux

Etcetera: Je moet je toch afgevraagd hebben: wat is er aan de hand met het theater? Waarover stelde je je de meeste vragen?

Nand Buyl: De nieuwe strekkingen, de nieuwe opvattingen over regie vooral. Die hele explosie met decorateurs, kostuumontwerpers, dramaturgen. Je zegt: waarom niet? Maar ondertussen spreekt iedereen wel van 'een malaise'.

Etcetera: Is het theater te zeer au sérieux genomen?

Nand Buyl: Ja. Wanneer je de nadruk al te

zeer op de ernst gaat leggen, durft niemand het publiek nog een beetje tegemoetkomen.

Etcetera: De Gruyter gebruikte het woord 'culturele ontspanning'. Mag dat niet meer?

Nand Buyl: Er is een periode van pseudo-intellectueel gedoe geweest, maar ik denk dat dat nu zo goed als voorbij is. Ook de romantiek begint weer een beetje de kop op te steken. Romantiek is een triestig blijspel. Een blijspel is dikwijls een vrolijk drama.

Etcetera: Chris Lomme noemt jou een tragikomiek.

Nand Buyl: Dat zijn we toch allemaal? Als iemand met zijn gezicht tegen een paal loopt, is onze eerste reactie: in de lach schieten! Buster Keaton en Charlie Chaplin waren de tragikomische figuren. Dat was om je een breuk mee te lachen, maar wat er achter stak was intriest.

Etcetera: Kan je het tragikomische beter exploiteren als je niet erg groot van gestalte bent?

Nand Buyl: Misschien wel, ja. De fysiek van iemand werkt erg door in zijn personage. Ik zie mezelf geen Hamlet of Othello spelen.

Etcetera: Nu kan dat allemaal.

Nand Buyl: Ja, natuurlijk, Shakespeare heeft nergens voorgeschreven hoe groot de personages zijn, maar het heeft met een zekere dynamiek te maken. Ik zie me nu ook geen echt komische rol meer spelen. Dat vraagt snelheid en souplesse, maar ook spontaneïteit en een zekere innerlijke dynamiek. Als je het komische gebruikt terwijl je het niet meer voelt, wordt het belachelijk. Niet dat er geen komische dingen meer zijn op latere leeftijd, maar het komische krijgt een andere vorm. Het gaat meer naar het tragikomische. Ik heb er ook geen behoefte meer aan om te handelen vanuit de reflex 'het publiek lacht, ik zal er nog een schep bijdoen'.

Etcetera: Een acteur die zestig wordt, moet ophouden, terwijl er dan juist andere facetten naar voor komen. Dries Wieme bijvoorbeeld werd beter naarmate hij ouder werd.

Nand Buyl: Het is niet zo dat een acteur moét ophouden, je hebt alleen onvoldoende werk op een bepaalde leeftijd. Er zijn weinig rollen voor vijftig-plussers. In soaps is het oudste personage dikwijls maar veertig jaar. Je hebt natuurlijk de klassiekers, zoals *Oedipus* en *King Lear*, en stukken van Beckett of Pinter die je door mensen van eender welke leeftijd kan laten spelen, maar als die elk jaar één keer ergens gespeeld worden, is dat al meer dan genoeg. Ook de nieuwe stukken hebben geen oude personages.



Hersenschimmen - Kaaitheater / Jérôme de Perlinghi

Hersenschimmen

Etcetera: Hersenschimmen, waarin je onlangs te zien was, is een heel ander soort voorstelling dan we van je gewend zijn. Waarom heb je je medewerking toegezegd?

Nand Buyl: Ik heb ja gezegd na een gesprek met regisseur Guy Cassiers en omdat ik het prettig was gaan vinden om in een kleine zaal te werken. Niet dat ik iets tegen de grote zaal heb, maar het is een warme ervaring om in de intimiteit van een kleine ruimte te mogen werken, waar het publiek bij wijze van spreken bij je aan tafel zit.

Etcetera: Was het moeilijk om je aan te passen aan de kleine ruimte?

Nand Buyl: In het begin was het even wennen om haast op gewoon stemvolume te spreken, maar na een tijdje vervielen we zelfs in het andere euvel. Omwille van de intimiteit van het stuk praatten we soms te stil. Dan vroegen de mensen die naar een toonmoment

kwamen kijken: 'Mogen wij nog meedoen?'

Ook je gebaren moeten veel kleiner in een kleine zaal. Je voelt dat wel aan, maar toch doe je dat na jaren acteren in de grote zaal niet automatisch. Gelukkig heb ik ook veel gewerkt voor de televisie, waar alles juist heel miniem moet gehouden worden.

Etcetera: Hersenschimmen is een moeilijk te memoriseren tekst omwille van de minutieuze en cyclische opbouw. Meerdere keren wordt er gevraagd: 'Waar is de hond?' Aan wat volgt, leest het publiek af hoe de man aftakelt. Hoe vermijd je dat je als acteur een repliek geeft die pas twee scènes verder aan de orde is?

Nand Buyl: Dat verschilt van acteur tot acteur. Bij mij hangt de tekst na een tijdje samen met een bepaalde beweging. Met als resultaat dat het soms storingen geeft wanneer de regisseur in het verloop van het repetitieproces veranderingen aanbrengt in het parcours of de handeling, zoals wanneer je een

foute knop indrukt bij een computer. Maar na vier tot zes keer heeft de nieuwe binding tussen tekst en beweging de oude vervangen.

Etcetera: Bouwde je je personage op vanuit de tekst of vanuit je waarneming van mensen die je in de geschetste situatie kent?

Nand Buyl: Na de voorstelling hebben veel mensen me aangesproken vanuit een grote herkenning. Toch hebben we het personage uitsluitend opgebouwd vanuit de tekst en doorheen de gesprekken tijdens de repetities. Ook de geleidelijk dwangmatiger wordende bewegingen met de hand heeft J. Bernlef in het boek beschreven.

Etcetera: Als acteur moet je dikwijls tussen de regels lezen en dingen tonen, bijvoorbeeld gevoelens, die niet in je tekst staan.

Nand Buyl: De meeste personages worden opgebouwd aan de hand van de tekst van de andere personages. Die zeggen wat je bent

en hoe je eruit ziet. En ook dat wat niet expliciet in iemands tekst verwoord wordt, krijgt meestal gestalte vanuit het samenspel. En vanuit de regie. Die moet de ruimte geven aan kleine details.

Etcetera: Maar hoe bouw je je personage op? Vorm je je daar op voorhand een beeld van?

Nand Buyl: Dat hangt ervan af. Bij *Eindspel* bijvoorbeeld heeft Samuel Beckett al een aantal dingen op voorhand vastgelegd. En hoewel het misschien wat ouderwets is, vertrek ik toch vanuit een groot respect voor de tekst. Bij *Hersenschimmen* kreeg de toneeltekst gestalte middels een opeenvolging van kleine reacties die beschreven staan in het boek.

Etcetera: Werk je tijdens de opbouw van je personage als tegenover een soort spiegel?

Nand Buyl: Voor mezelf niet, denk ik. Het werkt wel in die aard wanneer er - gewoon al tijdens de repetitie - mensen komen kijken. Op het ogenblik dat de repetitie een poging tot voorstelling wordt, werkt er een soort adrenaline waardoor ik me er opeens van bewust tracht te worden hoe het publiek mijn personage ziet, hoe het bij de toeschouwer overkomt. Het personage wordt dan een soort schaduw van wat ik als acteur aan het doen ben.

Etcetera: Heb je ooit met spiegels gerepeet?

Nand Buyl: Ja, maar dan eerder om een typetje te maken. Hoe kleed ik me? Hoe schmink ik me? Hoe loop ik als mannetje van zeventig? Een beetje clownerie dus, *grand guignol*. Dat is nu allemaal niet meer nodig. Nu nemen ze een oude acteur als ze een oude man nodig hebben. Wij moesten als jongeling ook onze stem helemaal moduleren naar de leeftijd en het type dat we speelden. Theater was imiteren. Eigenlijk is het dat nog altijd, maar dan op een andere manier. Vroeger moest je op een terrasje gaan zitten en kijken hoe mensen gaan, hoe ze reageren. Bij *Hersenschimmen* kon ik me geen nauwkeurig beeld vormen aan de hand van mensen die ik ken, maar terwijl ik de tekst las vormde ik me een beeld. Iedereen die leest vormt zich een beeld. Een acteur zet dat beeld om in spel.

Etcetera: Toen Lawrence Olivier Othello moest spelen observeerde hij zwarten. Zou dat nu nog kunnen?

Nand Buyl: Misschien wel, maar ik denk dat het dan eerder in functie staat van het aandikken van het spel tot een soort karikatuur dan met de bedoeling een realistisch beeld neer te zetten. 't Was precies nen echte, dat was vroeger de norm.

Cirkel

Etcetera: Gebeurde de keuze van de stukken vroeger anders dan nu?

Nand Buyl: Het aantal stukken binnen elk genre lag ongeveer vast. Bij de keuze van de stukken was de belangrijkste motivatie dat er publiek naar zou komen kijken. Inkomsten waren belangrijk, want tot 1975, de eerste drie jaren van mijn directeurschap, was er een concessiesysteem. De directeur mocht de winst opstrijken, maar moest ook opdraaien voor de schulden. Er waren al subsidies, maar dat was zeer miniem.

Etcetera: Waarom heb je op een bepaald ogenblik besloten om directeur te worden? Was je het spelen beu?

Nand Buyl: Ja, vooral door de hoge productiedruk. Ik was vijftig en ik was moe. Een drietal rollen per jaar vond ik genoeg. Had ik toen geweten dat het theaterbedrijf in de huidige richting zou evolueren, zou ik misschien een andere keuze gemaakt hebben.

Etcetera: Is er een samenhang tussen de groeiende subsidiëring en het dalende aantal producties dat per seizoen gespeeld wordt?

Nand Buyl: Ja. Uiteindelijk evolueerde dat naar een zestal producties die drie tot vijf weken lang gespeeld worden.

Etcetera: Wat vind je daar zelf van?

Nand Buyl: In feite is het nu nog moeilijker om te programmeren, want het blijft even belangrijk dat er publiek komt. Je stelt je toch vragen als er vijf weken lang slechts honderdvijftig van de zeshonderd zetels bezet zijn. Voor wie is het theater? Voor het plezier van de acteur? Voor het plezier van de regisseur? Voor het plezier van het kijken naar een mooi decor? Ik weet het niet.

Etcetera: Wordt er dankzij de langere repetitieperiode beter geacteerd dan vroeger?

Nand Buyl: Dat is moeilijk te vergelijken. De acteurs moeten nu zeker even hard werken als vroeger, maar misschien is het wel dankbaarder werken. Maar ik denk niet dat er beter geacteerd wordt. Net als vroeger heb je goede acteurs, mensen met talent, en andere.

Etcetera: Heb je last gehad met het regisseurstheater?

Nand Buyl: Ik ben een man van het situatietheater, van het plottheater. Ik vroeg me soms af of het allemaal wel zo moest. Maar dan legde ik me erbij neer dat het de verantwoordelijkheid was van de regisseur. Als acteurs stonden wij hem ten dienste; daarvoor werden we gehoord. In die zin is er niet veel

veranderd. Ook vroeger, toen de zaken nog veel meer vastlagen, stelden we ons soms vragen. De uiterlijkheid is veranderd, maar de werking zelf? Neen. En zelfs de esthetische veranderingen zijn relatief. In feite heeft Gust Maes het spelen zonder decor uitgevonden. Toen hij tijdens de oorlog in de opera van Antwerpen regisseerde - *Faust*, denk ik - bestond het decor uitsluitend uit rode en zwarte doeken. 'Margriet hare was hangt uit,' zei het publiek toen. Maar hij zei: 'Ik heb die decors niet nodig. Ik moet mensen hebben die zó en zó spelen.'

Etcetera: Vervult theater nu een andere rol in de maatschappij?

Nand Buyl: In de jaren '70 was de kvs het best functionerende theater wat publieksopkomst betreft - we hadden over de 6000 abonneementen - maar het programma bestond voor 75% uit ontspanning. De televisie nam die rol over en er werden andere eisen gesteld aan het theater. De publieksopkomst ging zienderogen achteruit. Met het wegvallen van het revuetheater is een grote basis weggevalen, die voor een deel van het publiek als schakel naar het andere theater fungeerde. Gent heeft nog een tijd zijn Minard gehad, maar nu bestaat er in Vlaanderen alleen nog elitair theater. Alles is kapotgereguleerd. Maar ik denk dat de jongere generatie probeert daar iets aan te doen.

Soms heb ik het gevoel dat alles opnieuw begint. Soms denk ik: ha, ik heb het nog kunnen meemaken dat de cirkel rond is, zij het op een andere manier. De vorm is veranderd. Je kan de geschiedenis ook niet zó maar overdoen.