

Een Japanse Shakespeare uit Gent

PROJECT / TRAJECT

'Je moet niet weten wat je gaat vertellen of hoe je het zal doen, maar je moet materiaal hebben om over te vertellen.'

Katrien Darras in gesprek met Arne Sierens, over zijn leermeesters in film, literatuur en theater, over zijn mislukkingen en de 'lange saucisse' die zijn oeuvre is.

Het traject van Arne Sierens

Willen gevestigde theatermakers voor zichzelf wel toegeven dat ze een traject hebben uitgestippeld? Het lijkt wel of de meeste kunstenaars nog steeds de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie hoog in het vaandel dragen en daar geen afbreuk aan willen doen door te vertellen dat enkele stappen in hun carrière wel degelijk berekende zetten waren. Niet zo voor Arne Sierens. Na enkele jeugdervaringen wist hij al gauw welke weg hij wilde inslaan. Zijn traject is een nooit eindigend onderzoek naar de integratie van verschillende soorten theater.

Etcetera: In je biografie komen twee onderwerpen altijd terug: je groeide op in de Brugse Poort en je kreeg de kunst met de paplepel ingegoten van je vader, die ook schrijver was. Is je keuze om theater te maken door één van die elementen beïnvloed geworden?

Arne Sierens: Mijn vader was inderdaad schrijver, essayist, op amateuristische basis weliswaar. Bij ons thuis kwamen heel wat kunstenaars. En ik wist al vrij snel, vanaf mijn zes of zeven jaar, dat ik iets wou gaan doen met theater of film. Toch weet ik niet of het door mijn thuis komt. Ik ging zelf enorm veel naar de cinema. En ook het poppentheater is voor mij altijd een enorme inspiratiebron geweest. Die poppen zijn dode materie die door middel van een paar touwtjes levend worden. Dat was voor mij een complete paradox.

En ja, wij woonden in de Brugse Poort. Maar ik kan niet zeggen dat de Brugse Poort mij aanvankelijk als artiest beïnvloed heeft, maar wel als mens. Je woont in een wijk waar armoede en onrecht zeer scherp afgetekend zijn. De Brugse Poort ligt lager dan de Leie, dus van zodra de Ringvaart rond Gent er gekomen is, stroomde onze wijk elke winter onder. Het was alsof het negentiende-eeuwse leven daar per ongeluk de twintigste eeuw was binnengesukkeld.

Etcetera: Uw grote voorbeelden zijn film-makers: Bresson, Scorcese. Toch koos je voor het theater.

Sierens: Ja, rond mijn zestien, zeventien jaar stelde ik vast dat ik te exhibitionistisch gericht was voor de film en besloot ik theater te maken. De context van de jaren zeventig heeft daar zeker in meegespeeld. De Zwarte Zaal in Gent haalde in die tijd alle grote gezelschappen van de wereld in huis. Ik heb daar enorm veel experimenteel theater gezien: Grotowski, later het op Artaud geïnspireerde theater, en in 1977 het summum: *Dodenklas* van Tadeusz Kantor. Die voorstelling was op alle fronten radicaal en heeft me ook heel erg beïnvloed. Kantor wist via het medium theater alle uithoeken van de wereld te verkennen. *Dodenklas* ging over dood, religie, emotie, geschiedenis. Ik heb dat zelden gezien. Als publiek zat je echt in een inhoudelijke roetsjbaan. Ik vond dat enorm. Ik wilde theater maken dat niet alleen je ratio aanspreekt, maar ook je vel, je oren, je ogen, je darmen en je emoties prikkelt. En dat met een enorme vrijheid om zelf te kiezen welke woorden je aan elkaar plakt zonder dat iemand op je vingers tikt om te zeggen dat je fouten tegen de grammatica maakt.

Ik zat in die tijd ook volop in mijn punkperiode. Ik ging voor het eerst naar een optreden van The Sex Pistols. De combinatie van die muziek en dat experimenteel theater maakte een enorme energie in mij los, een energie die ik in de film niet terugvond. Ik zag nog steeds twee films per week en ik las veel boeken. Maar het theater blijft iets apart. De *urge* lag voor mij in die energie die van het podium spat en in de puur exhibitionistische noodzaak van het 'live' gebeuren.

Etcetera: Heeft je opleiding je veel bijgebracht, je op een bepaald spoor gezet?

Sierens: Ik ben naar het RITCS gegaan omdat mijn vader dat wou. Hij vond dat ik een diploma moest hebben. Ik voelde zelf aan dat het mij niets zou bijbrengen. En het was ook vier jaar rotzooi. Ik heb me fantastisch geamuseerd, maar ik heb niets geleerd. Ik ben constant in aanvaring geweest met absoluut incompetent lesgevers. Oscar Wilde zei: *Those who can do, those who can't teach* en ik denk dat het waar is.

Toch heb ik er interessante mensen ontmoet: Jaap Kruithof, Hugo Van den Ende of Etienne Vermeersch. Maar dat waren individuen, interessante mensen die buiten het kader van de opleiding even interessant zouden geweest zijn. Ik had al snel beslist me vooral op mijn stages te concentreren. In de buurt waar ik woonde, was theater Arena gevestigd, met Jaak Vandevelde als regisseur. Die speelden vrij grote producties. Ik ben er regieassistent geweest bij *Peer Gynt*, bij *Marat/Sade* en *De Driestuiversopera*. Dat was heel commercieel Broadwayachtig theater, maar voor mij was het een leer-schouwen in het veld.

Etcetera: Zouden opleidingen beter kunnen bijdragen tot projecten van jonge kunstenaars dan nu het geval is?

Sierens: Absoluut. Het probleem is dat er iets grondig fout is met het kunstonderwijs. Het onderwijs is zeer academisch, zeer ex cathedra. En het is zwaar geconcentreerd op één periode. Je start met een opleiding, je krijgt wat theorie, de theorie sluit af en dan krijg je snel wat praktijk. Ze proberen dat een beetje op te lossen door de praktijk zo snel mogelijk binnen te brengen. Maar ook dat is geen oplossing. Ik geloof eigenlijk alleen in de theorie van Joseph Beuys: de permanente universiteit. Het kunstonderwijssysteem moet opengebrouwen worden in tijd en in ruimte. Ook ik wil



nog permanent opgeleid worden. Onderwijs zou je moeten overstelpen met duizenden en duizenden waarheden. En dat is pas mogelijk wanneer het onderwijs niet meer gericht is op afleveren van diploma's maar op een permanente vorming.

Punk

Etcetera: In hoeverre koos je je stageplaatsen in functie van een uit te stippelen traject?

Sierens: Het waren alleszins bewuste keuzes. Aanvankelijk had ik de ambitie om vooral de klassiekers van dichtbij te zien om ze in mijn achterhoofd op te kunnen slaan: Peter Stein, Peter Zadek. Ik had toen ook voor het eerst de idee om zo iets als auteur-regisseur te worden. Ik dacht aan Truffaut, Fassbinder, Bergman, stuk voor stuk mensen die zelf hun scenario's schreven én regisseerden. Ik zag zeker geen dichotomie tussen schrijven en regisseren. Ik wilde het één niet scheiden van het ander, alleen wist ik op dat ogenblik nog niet hoe dat moest.

Ik stond als pas afgestudeerde ook juist op de breuklijn van een generatie. Jan Fabre en Jan Lauwers hadden nog geen stukken gemaakt, Anne Teresa De Keersmaeker had nog niet gedebuteerd. De generatie voor mij was getekend door Jean-Pierre De Decker en Jaak Vandevelde. Als je een goede assistent was, werd je ook een goede regisseur. De mentaliteit van: 'Je moet er toch zeker twintig jaar over doen voordat je iets te vertellen hebt.' Ik kwam de theaterwereld binnen met een heel ander idee. De brutaliteit van de punk wilde ik ook in het theater tweebrengen. Ik heb toen ook al vrij snel beslist niet meer als regieassistent te werken. Ik heb me nog een paar keer voorgenomen een assistentie te doen in de Munt, maar heb elke keer op het laatste moment afgezegd. Ik wilde die hele mentaliteit achter mij laten en opnieuw beginnen.

Met onder andere Geertrui Daem en Jan Leroy ben ik ergens in een achterzaaltje aan een eigen stuk begonnen: *De Ruiters / De Zee* naar *Riders to the sea* van Synge. Dat was voor mij een heel belangrijk project omdat ik voor het eerst alles zelf koos: de tekst, de acteurs, de muzikant, de decorontwerper. We hadden ook een vzw, De Sluipende Armoede. En het was ook sluipende armoede, maar we waren er tenminste in geslaagd te breken met het voorgaande. Dat beviel me en ik wilde verder in die richting. De stap was gezet naar *Het Vermoeden*. Ik kreeg de opdracht van een amateurskring om een tekst over de oorlog te regisseren: *We are talking about roses*, een slecht, traanig Amerikaans drama over een zoon die terugkomt uit de oorlog en zich niet meer kan aanpassen. Dat was een stuk in acht scènes. Ik herschreef iedere week een scène. Ik las de

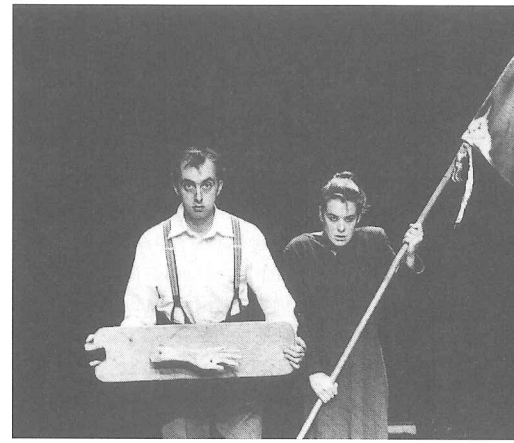
oorspronkelijke scène, kiepte ze weg en maakte er gewoon iets nieuws van. De idee om tege-lijk te schrijven en te spelen werd bij *Het Vermoeden* voor het eerst omgezet in de praktijk.

Ik encenseerde *Stella* van Goethe. Ik heb daar heel hard aan gewerkt, maar ik was er niet tevreden over. De tekst en de encensering vielen niet samen zoals ik het wilde. De enige oplossing voor mij was het stuk kapotslaan en opnieuw beginnen, maar dat durfde ik toen nog niet.

Etcetera: Kantor heeft je sterk beïnvloed. Zijn werk is bekend omwille van het destilleren van realistische details om ze daarna in andere verbanden te plaatsen. Hoewel je toen al zeer vertrouwd was met het werk van Kantor, is deze procedure in Het Vermoeden nog totaal niet aanwezig.

Sierens: Dat is zo. Je mag niet vergeten dat ik nog ben opgevoed met de idee van het *well made play*. Ik kende het werk van Kantor wel, maar ik had zijn theorie nog niet gelezen. Ik was nog zeer beïnvloed door Brecht. Dankzij *Het vermoeden* en *De Ruiters / De Zee* heb ik echt dingen ontdekt. Ik kieperde Brecht buiten en ging met Artaud verder. Onder zijn invloed heb ik *Rode Oogst* gemaakt. *Rode oogst* is ook heel erg beïnvloed door het Théâtre du Soleil. Ik ging veel naar Parijs in die tijd. Mnouchkine zat toen volop in haar Japanse periode en was heel erg beïnvloed door Kabuki- en Nô-theater. Mij trof daar het fysieke van het acteren, heel ruimtelijk, weg van dat realisme. Dat was voor mij hét van hét.

Ik heb veel Japans theater gezien, maar ik heb vooral veel Japans en Oosters theater gelezen. Zo ben ik teruggekomen naar twee stijlen: het Yuan, het theater van tijdens de Mongoolse bezetting in China, waar Brecht veel van zijn leerstukken op geïnspireerd heeft. Daarnaast heb ik alle stukken van Chikamatsu Monzaemon, de 'Shakespeare van Japan', gelezen. Dat was een enorme ontdekking voor mij: zoals Shakespeare koningsdrama's schreef, schreef Chikamatsu over een boer, een klerk, een bediende, een trommelaar, een prostituee. Zijn stukken zijn een mengeling van Kabuki-theater en de poëzie van mensen die aan tafel zitten en thee drinken, en dat ook nog eens met heel interessante thema's. Chikamatsu was voor mij een voorbeeld voor een schrijftuur: heel vrije verzen, heel actioneel opgebouwd. Het is geen pure poëzie, zoals Shakespeare, het is een mengeling van handelen en spreken. Chikamatsu is de enige schrijver van wie ik ontdekt heb dat hij dat kon. Ik vind het Westerse drama veel te reflexief. Alles gaat over zich slecht of goed voelen. Bij Chikamatsu gaat het over het vallen van de regen, het verschuiven van de sei-



De Soldaat-Facteur en Rachel – De Sluipende Armoede / Norbert Maes

zoenen, over verhoudingen. Niet wat ze zeggen is belangrijk, wel hoe en in welke context ze het zeggen.

Bij *Het Vermoeden* was ik nog bezig met potjes koffie, met tafeltjes, stoeltjes, behangpapier en lusters. En eigenlijk wou ik daarvan weg. Het decor van *Het Vermoeden* was ook al heel kaal. Ik was bezig met Japans theater en wou het kale van dat theater en het realistische van mijn theater samen krijgen. Ik ben begonnen lezen.

Zo ben ik bij Kantor gekomen: hij toonde me aan hoe ik het hyperformalisme van het Japanse theater tegenover het realisme kon zetten.

Matisse

Etcetera: Grijp je nu nog terug naar de theorieën van Kantor of het Japanse theater of heb je dat alleen nodig gehad om tot een eigen schrijftuur te komen?

Sierens: Ik gebruik het Japanse theater nog steeds als inspiratiebron, al deed ik het vroeger wel explicieter. Ik heb zelfs letterlijke thema's uit het werk van Chikamatsu overgenomen. In 1985 heb ik *Genoveva* gemaakt, naar de oude Vlaamse legende *Genoveva van Brabant*. Daar wou ik het theater van Chikamatsu echt bij betrekken. Maar de tijd was te kort en dat is mislukt. Ervoor had ik *De reis naar het donkere continent* gemaakt. Ik wilde een stuk opbouwen via improvisatie: geen tekst, enkele thema's en onmiddellijk op de vloer gaan werken. Maar ik had ook niet genoeg ervaring. De scènes die zich ontwikkelden waren heel goed, maar het stuk in zijn geheel kon ik niet staande krijgen.

De Soldaat-Facteur en Rachel heb ik geschreven op basis van een verhaal van Chikamatsu. Het ging over een bode die liefdesbrieven overhandigde aan een meisje, die hij eigenlijk zelf geschreven had. Ik ben een hele tijd met dat verhaal bezig geweest, heb het bewerkt,

herschreven, opzoekingswerk verricht, om uiteindelijk tot een stuk over de Eerste Wereldoorlog te komen.

De Soldaat-Facteur en Rachel vertelt afwisselend twee verhalen die aanvankelijk niets met elkaar te maken hebben. Maar de scènes worden alsmaar korter, waardoor een versnelling ontstaat. Bovendien worden door die acceleratie de twee verhalen op elkaar betrokken, waardoor de situering in tijd en ruimte van de twee verhaallijnen elkaar steeds meer gaat benaderen. Uiteindelijk eindigen beide verhalen met een gelijke schreeuw. Bij *De Soldaat-Facteur en Rachel* ben ik er voor het eerst in geslaagd om het formalisme dat ik nastreefde in de praktijk om te zetten. De taal is net zoals bij Chikamatsu heel fysiek, heel actioneel: de personages zeggen niet, ze vertellen en handelen.

Naarmate je meer ervaring hebt, benader je alles veel meer intuïtief. Na een tijdje begon ik me af te vragen waarom ik alles zo ver ging zoeken. Ik had het gevoel dat ik niet meer op dat hyperformalisme moest terugvallen, al zat het nog altijd in mijn achterhoofd. Het is ook de bedoeling van iedere formalist om het formalisme op te blazen, onzichtbaar te maken en tot iets evidents te komen. Bekijk een schilderij van Matisse: waarom ziet het er zo uit? Het is evident. Je voelt niet meer dat het gemaakt is. Het moet voor je ogen gebeuren zonder dat je het denkwerk ziet. En dan ben je op de goede weg. Dan kun je het materiaal van de Brugse Poort beginnen te gebruiken, omdat je weet hoe het moet.

Etcetera: Zijn mislukte stukken altijd vruchtbare experimenten geweest? Had je het gevoel dat het doodlopende wegen waren die je moest uitproberen, of wijt je mislukkingen eerder aan omstandigheden van dat ogenblik?

Sierens: Neen, het is zeker zo dat ik steeds op zoek was met een duidelijk doel voor ogen en dat ook mislukte stukken mij verder hielpen op die weg. Elk stuk was een poging om alles te integreren; om die tafel met die koffie en dat Japanse theater samen te krijgen én een tegengewicht te vormen voor het bourgeois theater. Ik kon het klassieke repertoiretheater hier niet uitstaan. Dat was hier echt platte kak. De manier waarop gespeeld werd, was niet meer dan een afkooksel van Nederland, Engeland en Duitsland.

Etcetera: Dringt de reden van de mislukking onmiddellijk tot je door of zie je die pas wanneer je een stuk verder bent in je onderzoek?

Sierens: Ik zag onmiddellijk wanneer iets mislukt was. Maar met de ervaring die ik nu heb, zie ik dat het heel logisch was dat sommige dingen die ik toen probeerde, mislukten.

Bovendien zie ik nu veel meer het traject dat ik heb afgelegd, terwijl het toen een oplossing van het moment was voor mij. *Genoveva* bijvoorbeeld mislukte voor een groot deel door onwetendheid. Ik maakte dat stuk voor Arca. Ik probeerde de vorm die ik voor ogen had en de manier waarop ik theater wilde maken in te planten in de structuur van dat gezelschap. Dat is jammerlijk mislukt. Die experimenten waren natuurlijk nog heel intuïtief. Maar van toen af wist ik dat mijn werk niet in grote huizen kon gemaakt worden. Ik ben met Arca gestopt en heb daar een streep onder getrokken.

Improvisatie

Etcetera: Je recentere werk in samenwerking met Alain Platel of Johan Dehollander is vooral tot stand gekomen op basis van improvisatie. Werk je nog steeds op dezelfde manier als bij je eerste improvisatievoorstellingen?

Sierens: Ik neem nu veel meer risico's. Vroeger werkte ik heel hard aan de voorbereiding. Pas de week voor de première deed ik een doorloop met publiek en merkte ik dat de voorstelling eigenlijk niet werkte. Nu zou ik de eerste dag al een doorloop met het publiek doen. Meer nog, je merkt dat het heel leerzaam is.

De research van het materiaal doe ik nog steeds zeer grondig. Je moet niet weten wat je gaat vertellen en je moet niet weten hoe je het zal doen. Maar je moet materiaal hebben om over te vertellen. Je moet er steeds van uitgaan dat alles bruikbaar is. Maar je zet wel een systeem op en naarmate je meer ervaring hebt, kan je de gevolgen van dat systeem beter inschatten. Die eerste kern van materiaal is precies een embryo. Het begint te eten, het eist dat je bepaalde keuzes maakt en van andere keuzes afziet. Je stuurt je voorstelling dus via dat materiaal. Maar op de duur weet je: als ik dat materiaal geef aan die acteurs, dan gaat er dat gebeuren. Soms word je wel verrast, maar je kan de improvisatie steeds beter van tevoren inschatten. En als je ziet dat je acteurs het gevoel hebben: dit is niks, dan breng je materiaal binnen. Je zoekt naar ingrediënten die goed zijn en net zoals een kok weet je op de duur precies wat goed is.

Etcetera: Is Allemaal Indiaan zo verschillend van Bernadetje en Moeder en Kind omdat er zich ander materiaal aandiende, of is Allemaal Indiaan een stadium verder in iets waar je naar op zoek bent?

Sierens: Voor mij staat dat allemaal los van elkaar. Je kan wel *Dozen* en *Napels* tegenover *Allemaal Indiaan* en *Moeder en Kind* zetten, maar je kan voor mij *Allemaal Indiaan* niet meer tegenover *Moeder en Kind* zetten. Ik kan zelfs niet kiezen voor één van de drie. Het

hangt af van het moment. Op dit ogenblik vind ik *Bernadetje* het best, omdat die voorstelling het verst ging op een aantal fronten. *Allemaal Indiaan* is voor mij op bepaalde fronten een stap terug, terwijl *Bernadetje* volledig alle ankers loste. Bij *Bernadetje* zijn veel grotere risico's genomen. Voor mij is ook de metafysische werking van *Bernadetje* veel groter. *Allemaal Indiaan* is beter uitgecomponeed. Laat ons zeggen dat *Allemaal Indiaan* als symfonie beter geslaagd is. Maar de kicks van *Bernadetje* waren veel groter. En bij *Moeder en Kind* vind ik vooral de biotoop nog altijd zeer juist zitten.

Etcetera: Wanneer je een traject hebt afgelegd, ontstaat er buiten jou om een discours in de media. Bij jou is dat 'de hyperformalist' tegenover 'de hyperrealist'. Stoot je dat?

Sierens: Ik ben daar echt niet mee bezig. Het is interessant dat die discussies ontstaan. Maar voor mezelf is het niet interessant. Het kan me zelfs niet schelen wat ze zeggen. Ik probeer voor mezelf de grootste vrijheid te vinden, de meest radicale expressie. Op een bepaald moment is dat een hond, op een ander is dat een playbackscène van *Can you feel it*. Of mensen dat nu als poëzie ervaren of als realisme of als assemblage, dat mag van mij allemaal. Ik vind het alleen jammer dat er heel weinig koppelingen gemaakt worden tussen mijn stukken met Alain Platel en mijn ander werk. Zelf maak ik daar absoluut geen onderscheid in. Voor mij is dat één lange saucisse. Voor mij is *Mouchette* de voorloper van *Moeder en Kind* en *Moeder en Kind* de voorloper van *De broers Geboers*. Wie het goed leest, ziet het ook: *Boste* is de voorbode van *Allemaal Indiaan*. Ik werk met mijn materie. De weerstand bepaalt hoe het werk eruitziet. Dat kan dan episch zijn, dat kan actioneel zijn. En daartussen zat ik bezig met de Kuiperskaai, de bende van de Zwarte Kat, en dat is allemaal één pot.

Etcetera: Zoals je nu vertelt, heb je de integratie van Artaud, Brecht, Kantor bereikt. Wat kan de toekomst nog voor jou betekenen?

Sierens: Ik ben nog steeds op zoek. Ik wil met alle elementen die ik nu heb een nieuw onderzoek voeren. Elk stuk geeft weer een nieuwe kans. Maar ik vind het op dit moment heel moeilijk te zeggen wat ik ga doen. De laatste twee jaar waren ontzettend zwaar voor mij. In sporttermen heb ik heel wat marathons gelopen. *Bernadetje*, *Allemaal Indiaan*, *De broers Geboers*, *Napels*, het is echt geëxplodeerd. Ik wil iedere keer met een ei in mijn broek zitten. Ik moet nu even stilstaan, nadenken en kijken wat er moet gebeuren.