

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, kliepte 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 klieperde 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

zonen, 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,