

Courant 92 februari-maart 2010

Courant is het driemaandelijkse magazine van Vlaams Theater Instituut vzw
Afgiftekantoor Brussel X - v.u. Ann Olaerts, Saintelettesquare 19, 1000 Brussel

BELGIË-
BELGIQUE
PB
BRUSSEL X
1/1336

OVER 'SPELEN' EN 'MAKEN'



VTi

**Steunpunt voor
de podiumkunsten**

INHOUD

OVER 'SPELEN' EN 'MAKEN'

Woord vooraf. Maken en spelen wij
Ann Olaerts

Spelenderwijs – of niet?
Steven Heene

Fabeldier komt op de kaart. 'Spelen' en 'maken' in het Vlaamse theater sinds 1993.
Joris Janssens

Ubi sunt? De 'whereabouts' van de acteurs actief in 1993-1994.
Joris Janssens

Tijd om te zoeken wat je wil doen. Stefanie Claes, Sofie Palmers en Oscar Van Rompay over het begin van een theaterloopbaan.
Jolien Gadeyne

De durf om écht voor iemand te kiezen. Clara van den Broek en Mathijs Scheepers over het werken als collectief.
Jolien Gadeyne

Arbeid en gerechtigheid. Loonkostenanalyse van gesubsidieerde theatergezelschappen
Emmeline Byl

CORPUS KUNSTKRITIEK

De behaaglijkheid van ons onbehagen.
Brandhout. Een irritatie van tg STAN
Christophe Van Gerwey **42**

Over warme welpjes en coole cowboys
SOLO over het grote dierenbos in het jaar nul van de Vlaamse onafhankelijkheid en De Goeie, de Slechte en de Lelijke van Bart Van Nuffelen
Anna van der Plas **44**

Incestueus diminuendo. *Cement* van JAN
Ines Minten **47**

Klucht in een conferentiecentrum – of de parabel van het dwalen. *1000 zalen* van Bo Tarenskeen
Kristin Rogghe **49**

27 **KALENDER** **53**

31 **COLOFON** **54**

34

WOORD VOORAF

MAKEN EN SPELEN WIJ

Ann Olaerts



In 2009 kreeg ik als voorzitter van de beoegde visitatiecommissie de kans om de vier theateropleidingen in Vlaanderen van binnenuit te leren kennen. Dat was een ronduit boeiende ervaring. Behalve de tomeloze (en slecht betaalde) inzet van velen om toekomstige theatermakers op te leiden, sprong de uitgesproken dominantie van het makersprofiel in de opleidingsprogramma's in het oog. In het visitatierapport leest het als volgt:

foto's: Bieke Depoorter

'De hervormingen binnen de opleidingen zijn voor een deel een weerspiegeling van de veranderingen in het theaterlandschap van de laatste dertig jaren. De autonomie van de speler is sinds de omwentelingen in de jaren tachtig uit de vorige eeuw een vanzelfsprekend gegeven. Recente evoluties in het podiumlandschap met internationalisering, hybridisering en individualisering als belangrijkste tendensen leggen in toenemende mate de nadruk op de individuele maker/speler om zich te handhaven in podium- en medialand. Kunstenaars die, bij wijze van spreken, van alle markten thuis zijn en bijgevolg een hoge mate van zelfstandigheid hebben verworven, hebben de meeste overlevingskansen.



De emancipatie van de speler als maker, en van de acteur als zelfstandige, individuele kunstenaar heeft in de meeste opleidingen/afstudeerrichtingen ertoe geleid het maken als dominerend gegeven centraal te stellen in het opleidingsprogramma. De uitwerking ervan gebeurt op uiteenlopende wijze. Hoewel de commissie positief staat ten opzichte van deze evolutie bij de opleidingen, wil de commissie tegelijk waarschuwen voor een eenzijdige klemtoon op het makersprofiel. Het steeds breder wordende beroepenveld heeft behoefte aan verschillende profielen met de daaraan verbonden specifieke competenties van makers en spelers.'

Deze discussie duikt vandaag ook regelmatig op in het theaterveld zelf. De acteur/speler zou stilaan verdrongen worden door de 'theater-maker'. Interessant genoeg om er de *Courant*-redactie op los te laten en eens een heel nummer aan theater te wijden. Steven Heene geeft meteen een schot voor de boeg in zijn artikel over maken en spelen. Joris Janssens laat de cijfers uit onze databank opnieuw spreken. Maar cijfers zeggen niet alles. We laten de acteurs/makers ook zelf aan het woord. Wat vinden zij van die hele speler/maker-kwestie? Is het een 'semantische' discussie waar onderzoekers en commentatoren zich graag mee amuseren of is er meer aan de hand? Op basis van gegevens van het Agentschap Kunsten en Erfgoed zoomt Emmeline Byl in op de bezeldiging van uitvoerende en andere kunstenaars in de theaterpraktijk.

De verschillende standpunten in deze *Courant* bieden voldoende materie voor een stevig gesprek. In maart organiseren we – in navolging van het repertoiredebat van vorig jaar – een nieuwe rondetafel. Hou onze website en nieuwsbrief in het oog voor het concrete programma.



Dat ons podiumland aan veranderingen onderhevig is wisten we al. De publicatie *Metamorfose in podiumland* bracht dat al uitvoerig aan het licht. Meest opvallende constatering is dat steeds meer individuen (al of niet gewild) een eerder losse band onderhouden met organisaties. Deze individualisering heeft ook gevolgen voor de ondersteunende functies van het steunpunt van de podiumkunsten, voor ons dus.

Zoals u kunt zien, werd *Courant* in een heel nieuw kleedje gestoken. Die nieuwe lay-out kwam er niet zomaar en kadert in een hele reeks vernieuwingen.

Door de oprukkende 'verfreelancing' is de doorstroming van informatie van VTi naar kunstenaars niet meer gegarandeerd. Het is niet langer evident dat de informatie die we aan organisaties bezorgen, ook automatisch bij alle (freelance) medewerkers terechtkomt. In ons nieuw actieplan hebben we ons de uitdaging gesteld om de band met de artistieke praktijk zo direct mogelijk te houden. Door kunstenaars dichter bij de werking betrekken: door hen deelachtig te maken aan het debat, door beter in te spelen op hun noden en verwachtingen,... Rekening houdend met de groeiende individualisering geven we hieraan een nieuwe en meer proactieve invulling.

- Zo bouwden we een volledig nieuwe **website** met een interactieve zone waar kunstenaars een profiel kunnen aanmaken en een cv, foto's en filmpjes kunnen uploaden. De website werd ook heel wat gebruiksvriendelijker, met beter doorzoekbare informatie. De podiumdatabank waarin je alle informatie over producties, personen en gezelschappen kan terugvinden, werd helemaal vernieuwd en verhuisd naar data.vti.be.
- **Een-op-een dienstverlening** speelde in de hele geschiedenis van VTi al een belangrijke rol en kan rekenen op veel waardering. We zullen er in de toekomst nog meer op inzetten. Om nog beter in te spelen op de toenemende individuele noden en vragen, gebruiken we onze infrastructuur nu anders: VTi wordt een 'open office' zonder scheiding tussen kantoren en bibliotheek. Het bibliotheekmateriaal wordt verspreid over de twee verdiepingen en er worden vergader- en ontmoetingsruimtes en computerwerkplekken voor gasten voorzien. We willen van VTi een 'open house' maken waar iedereen welkom is om rustig te werken, elkaar te ontmoeten, te snuisteren in de collecties, te vergaderen, of gewoon een kop koffie te drinken. Om de drempel te verlagen stellen we ons huis vanaf nu open van dinsdag tot en met vrijdag van 10u – 18u.
- De *Courant* die u vast heeft is de eerste in de nieuwe stijl. Ook in onze communicatie willen we duidelijk maken dat VTi er voor iedereen is. Het werd tijd om de dynamiek van VTi ook te vertalen in een frisse, herkenbare **huisstijl**. Het **logo** is letterlijk een 'steunpunt', maar wie wil kan er ook een podium en een wand in zien. Fotografe Bieke Deporter ging op stap en fotografeerde naast onze collecties ook de 'achterkant' van heel wat theaterzalen. Ook de coverfoto is van haar hand.
- Voor al het onderzoek en de veldanalyses kan VTi terugvallen op haar **productiedatabank**. Door de ondertussen jarenlange investering en doorgedreven precisie bij het invoeren van productiegegevens in de databank, kan VTi vandaag veel vertellen over de evolutie in de podiumpraktijk. De veranderingen in podiumland leggen echter ook de grenzen van de databank steeds meer bloot. Zo neemt de VTi-databank tot vandaag enkel professioneel gesubsidieerde producties in het vizier. Zoals uit dit nummer blijkt, wordt het alsmaar moeilijker om de loopbaan van acteurs te volgen. Zo komen de activiteiten van acteurs in het vrije circuit bijvoorbeeld niet in beeld. We onderzoeken de mogelijkheden om de scope van de databank in de toekomst uit te breiden, o.a. via de gegevens van CultuurNet Vlaanderen.



Het kunstenlandschap is voortdurend in beweging, en maar goed ook. Het vraagt alertheid op alle banken om op deze veranderingen in te spelen, zekerheden in vraag te stellen, werkmethodes aan te passen. 2010 wordt een boeiend begin van een weliswaar korte nieuwe subsidieperiode. De nieuwe minister nodigt het hele culturele veld uit tot dialoog. Laat ons deze uitgestoken hand aannemen.

WELKOM OP VTi!





Frank Fockelyn / *Brief aan mijn rechter* - NTGent, 2009-2010 (foto: Phile Deprez)

SPELENDERWIJS – OF NIET?

Steven Heene

Krijgen we na het zogenaamde 'repertoiredebat' nu ook een debat over 'spelen versus maken' in het theaterveld? Alle ingrediënten lijken aanwezig: pleitbezorgers aan weerskanten van de arena, een tijdsgeest die, net als bij het toneelrepertoire, gevoelig is voor nostalgie, en last but not least ook een aantal cijfers, elders in deze *Courant*. Steven Heene, voormalig recensent en artistiek coördinator bij NTGent, dat als stadstheater resoluut voor een ensemblewerking kiest, waagt een poging.

Het begon met een interview in *Knack*. 'Het theater is overgenomen door de "theatermakers". Ik betreur die eenzijdige evolutie.' Aan het woord is acteur Peter Van den Begin; de context is een gesprek naar aanleiding van de voorstelling *True West*, een productie waarin Van den Begin samen met kompaan Stany Crets enkele maanden geleden weer de theaterbühne opzocht. Het was een

rentree die niet onopgemerkt voorbijging – de vorige keer dat het duo op de planken stond was geleden van de Blauwe Maandag Compagnie, naar theaternormen dus zowat een eeuw geleden – en die overal op lovende besprekingen mocht rekenen. Maar daarover zo dadelijk meer.

Wat opvalt aan de uitspraak van Van den Begin is de stelligheid van zijn oordeel: de 'overname' door theatermakers als een *fait accompli*. Aangezien het interview plaatsvond in oktober vorig jaar – toen bijvoorbeeld de cijfers in deze *Courant* nog niet bekend waren – moet de acteur zich toen hebben gebaseerd op andere bronnen, onder meer op wat hij de voorbije jaren zelf in het veld heeft zien gebeuren. Een veld waarin, sinds de Blauwe Maandag Compagnie, heel wat collectieven zijn opgericht: van tg STAN, de Enthousiasten en de Roovers tot en met de Bühnhasen, het Zesde Bedrijf en FC Bergman – het collectief heeft als werkvorm nog niet veel aan populariteit ingeboet,

zo lijkt het. Daarnaast is, zeker in het voorbije decennium, een aantal theatermakers opgestaan dat autonoom en dus veelal individueel aan een oeuvre als podiumkunstenaar bouwt: Benjamin Verdonck, Marijs Boulogne, Miet Warlop, Sarah Vanhee, Bernard Van Eeghem, Laura Van Dolron, Peter Verhelst, Manah Depauw, Ben Benaouisse, Wayn Traub, *to name but a few*. In het bouwen aan hun respectieve oeuvre kijken ze graag over de grenzen van de podiumkunsten heen, naar beeldende of audiovisuele kunst. Op zich is dat ook niet nieuw: onder anderen Jan Fabre, Wim Vandekeybus en Jan Lauwers deden het hen, met verve, al voor. Ziedaar de rijkdom van ons theaterbestel, waarover veel is gezegd en geschreven, ook in deze kolommen.

Maar in tegenstelling tot hun voorgangers vertoont deze nieuwe generatie theatermakers niet de neiging om een spelersgroep rond zich te verzamelen, laat staan een vaste kern van acteurs. Dat laatste heeft om te beginnen veel voeten in de aarde – financieel en organisatorisch, om maar iets te zeggen. Maar los daarvan lijken de makers in kwestie ook te zeer op hun artistieke autonomie gericht om dagelijks met een ‘logge’ structuur als een gezelschap geconfronteerd te worden. Het artistieke idee of concept primeert, en vervolgens wordt de juiste drager voor dat idee gezocht. En vaak gevonden, met dank aan de werkplaatsen en kunstencentra die – terecht – deze ‘hybride’ benadering hebben ondersteund en dus, impliciet en/of expliciet, hebben aangemoedigd. Ook daarover is in deze kolommen al vaker bericht: de individualisering alsook de hybridisering van onze meanderende podiumkunsten.

UNSERVED ACTORS

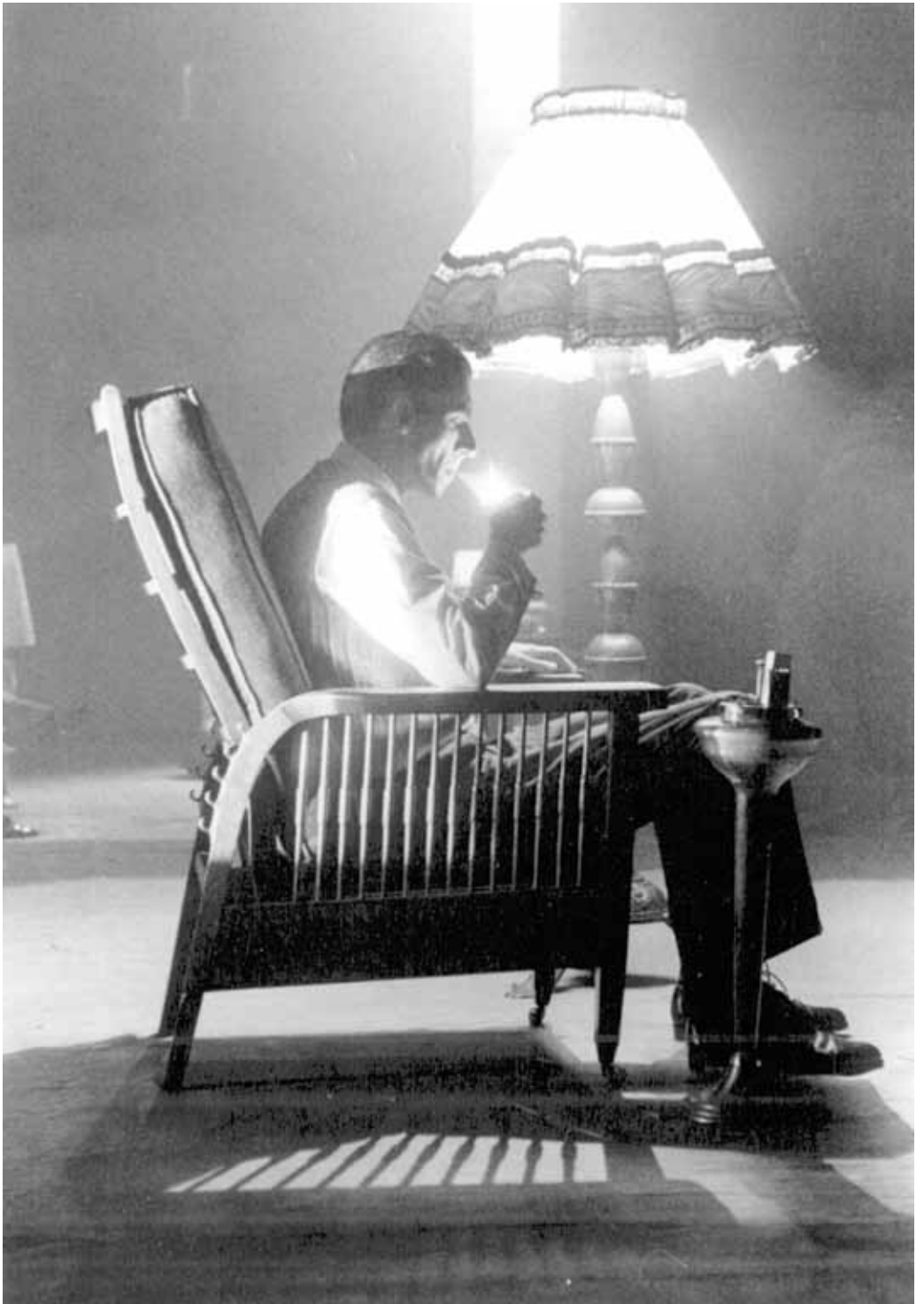
Peter Van den Begin heeft dus zeker een punt als hij deze ‘evolutie’ benoemt als tekenend voor de voorbije jaren. En zoals dat met evoluties gaat: ze hebben altijd wel een schaduwkant, in de vorm van verschijnselen of fenomenen die op termijn dreigen te verdwijnen, als er geen noodzaak tot bijsturing wordt gevoeld. In dat opzicht zijn evoluties nooit ‘onschuldig’, hoe vanzelfsprekend of ‘organisch’ een trend zich ook ontwikkelt. Volgens Van den Begin is het daarbij allang duidelijk wie er aan het kortste eind trekt: de speler of acteur die, volgens de oorspronkelijke definities, zelf geen ‘theatermaker’ is. In hetzelfde interview in *Knack* liet hij zich daarover ontvallen: ‘Als mensen de dag van vandaag naar het theater gaan, is dat zelden voor de acteurs.’ Collega Stany Crets treedt hem daarin volmondig bij: ‘Het is een klacht die je in het theater vandaag bij zoveel acteurs hoort: wanneer mogen we gewoon nog eens spelen *begot!*’ Waarmee alvast één bron voor hun gezamenlijke indruk wordt benoemd: de collega’s. Of toch: die collega-acteurs die graag hun tanden zetten in een mooi stuk theatertekst, ‘gewoon’, en dus zonder veel blabla vooraf.

Over hoeveel acteurs het precies gaat, is moeilijk in te schatten. Gaat het om gesprekken aan de toog, in de vertrouwde kring van gelijkgezinden? Van een specifieke, lees: ouder wordende generatie? Of is het een algemenere verzuchting? Bestaat er, naast het vermeende *unserved audience* in het repertoiredebat, ook zoiets als een gild van *unserved actors*? Het zijn vragen die legitiem zijn, willen we de rijkdom en variëteit van onze podiumkunsten blijven vrijwaren over een langere termijn. Ze worden ook niet toevallig vandaag gesteld, lijkt me. Want er was nog een reden waarom mij het interview met Crets & Van den Begin als lezer is bijgebleven.

De voorbije twee jaar had ik de eer en het genoegen om te mogen deelnemen aan de visitatiecommissie voor de dramaopleidingen in Vlaanderen, zijnde: de theaterscholen in Gent, Brussel, Antwerpen en Leuven. Een dergelijke commissie gaat niet over één nacht ijs – formeel alleen al worden er heel wat stappen gezet om tot een gefundeerd oordeel te komen over het functioneren van de respectieve opleidingen, met aandacht voor de zogenaamde domeinspecifieke referentiekaders, individuele competenties, de samenstelling van lessenroosters, kwaliteitszorg en studentenbegeleiding, maar ook: personeelszaken, infrastructuur en gebouwenbeheer, enz. Inhoudelijk krijg je als commissielid een zeldzame gelegenheid om uitgebreid in gesprek te gaan met de diverse directies, coördinatoren, docenten en studenten van elke opleiding, en dat zowel op papier als tijdens driedaagse bezoeken of ‘visitaties’. Tot en met het werkveld uit de omgeving van de opleiding wordt bevraagd, en bij de studenten komen zowel eerstejaars als afgestudeerden aan bod. Van een inzicht gesproken.

Een van de opvallendste conclusies na deze vierstedentocht, waarvan het eindrapport midden december werd voorgesteld ten kantore van de VLHORA (de Vlaamse Hogescholenraad), was dat de meeste opleidingen al enkele jaren ‘spelen/maken’ als onlosmakelijk duo beschouwen. ‘Spelen’ als in: spelen, acteren. ‘Maken’ als in: jezelf als podiumkunstenaar ontwikkelen, bijvoorbeeld door zelf een theatertekst te schrijven, door jezelf (en/of anderen) te regisseren, een scenografie en een soundtrack te bedenken, enz. Kort samengevat: je kunt maar beter alles zelf doen in het theater anno 2010. Want wat je zelf doet, doe je beter, toch?

Van de vier Vlaamse opleidingen gaat het RITS in Brussel zonder twijfel het verst in het cultiveren van een eigen kunstenaarschap voor studenten theater. De opleiding is daar ook vrijwel als eerste mee begonnen, nu bijna twee decennia geleden. Van de toelatingsproef, waarbij de kandidaat-student de stad wordt ingestuurd om indrukken op te doen en die vervolgens artistiek te vertalen in een statement, tot en met het afstudeerproject in het vierde jaar: alles is erop gericht om een eigen theatertaal of ‘artistiek scenario’ te ontwikkelen, waarbij het aanleren van traditionele spelerscapaciteiten (stemtechniek, fysieke training, repertoire-oefeningen...)



Peter Van den Begin / O'Neill (*En geef ons de schaduwen*)
Blauwe Maandag Compagnie, 1994-1995
(foto: Corneel Maria Ryckeboer)

soms in de verdrukking geraakt ten voordele van onderzoek met een hoge actualiteitswaarde, al dan niet academisch van aard.

De opleidingen in Gent en Leuven, maar ook het vroegere Studio Herman Teirlinck in Antwerpen, koppelen 'spelen' en 'maken' eveneens aan elkaar, als een vanzelfsprekendheid. Studenten worden ondergedompeld in alle aspecten van het proces dat voorafgaat aan een voorstelling, en daar valt uiteraard veel voor te zeggen. In het geval van het vroegere Studio Herman Teirlinck, waar kleinkunst al jaren als afstudeerrichting bestaat, heeft dat een historische reden: de pedagogische erfenis van wijlen Herman Teirlinck. Maar alle genoemde opleidingen verwijzen ook stevast naar de evoluties in het werkveld, wanneer er gevraagd wordt naar de redenering achter deze binaire benadering. Een beroepspraktijk waarin, zoals gezegd, het theatercollectief een populair en dus gangbaar werkmodel is, en waarin heel wat theatermakers zich de voorbije jaren lieten opmerken met een eigenzinnig autonoom parcours.

Het resultaat daarvan is dat het archetype van de acteur, lees: de professionele speler die een personage uitbeeldt of belichaamt in een rollenspel, vandaag ondergewaardeerd lijkt ten opzichte van de theatermaker. In deze tijden van sociale netwerken, hybridisering en *multitasking* komt de speler als louter 'uitvoerder' inderdaad behoorlijk ouderwets over qua profiel. Althans: in theatermiddens, want wat film en televisie betreft zijn de werkmodellen de voorbije decennia onveranderd gebleven en stelt er zich dus geen probleem, ook niet in de perceptie. Volledigheidshalve dient hier trouwens te worden vermeld dat de Artesis Hogeschool in Antwerpen een afstudeerrichting heeft waarin het spelen *pur sang* nog altijd vooropstaat, namelijk het Toneel Dora Van der Groen, dat tot enkele jaren geleden nog een aparte opleiding was. Laatstjaars in deze richting worden verondersteld in wezen twee zaken te kunnen: 1/ functioneren in een ensemble en 2/ zich verhouden tot een repertoiretekst, niet noodzakelijk in die volgorde. Het levert een helder want consequent profiel op dat deze afstudeerrichting geen windelieren heeft gelegd.

VERZADIGING

Je kunt je bij de cijfers in deze *Courant* ook afvragen of de ogenschijnlijke verschuiving van spelen naar maken niet deels het gevolg is van een evoluerend woordgebruik: heel wat acteurs zullen, desgevraagd, zichzelf al snel ook als theatermaker omschrijven, aangezien zij hun persoonlijke inbreng – op het vlak van spel, dramaturgie, regie... – in het gezamenlijke eindresultaat een stuk groter inschatten dan alleen maar de verantwoordelijkheid voor hun eigen personage. En terecht. Dat siert hen ook: het getuigt van betrokkenheid, nieuwsgierigheid en engagement.

Tegelijk viel uit de visitatieronde af te leiden dat veel jonge mensen, onder wie heel wat eerstejaars in de meeste dramaopleidingen, de hoop en ambitie koesteren om, nadat ze zijn afgestudeerd, hun eigen theatertaal te ontwikkelen: als speler/maker. Met nu eens bewerkingen van bestaande stukken, dan weer eigen teksten, met een eigen vzw, met bevriende spelers/makers met wie ze willen samenwerken, enzovoort. Dat geldt ook voor een opleiding als het Lemmensinstituut in Leuven, een school die tot voor kort de focus legde op woord en spel, maar niet op maken. Geïnspireerd door theatergezelschappen als Braakland/ZheBilding en de Queeste, die via vaste en gastdocenten betrokken zijn bij het programma, koesteren veel studenten de verwachting om binnen enkele jaren op een zelfde manier met theater bezig te zijn. Wat er concreet op neerkomt dat ook deze studenten binnen een paar jaar een aanvraag zullen indienen bij de Vlaamse overheid voor projectsubsidie, tenzij ze erin slagen om aan de slag te gaan bij een bestaand gezelschap, als speler, als maker, of als allebei. Een vergelijkbaar verwachtingspatroon zie je bij de theaterstudenten in de andere steden – een verwachting die, in een dichtbevolkt theaterveld, wel eens op een teleurstelling zou kunnen uitdraaien. 'Het bos is vol', zoals eerder in *Courant* werd beschreven, verwijzend naar het cultuurbeleid van de voorbije jaren, maar ook naar de bezuinigingen die zich opdringen.

Die verzadiging, gecombineerd met het noodgedwongen aanhalen van de broeksriem, leidt tot een zekere vermoeidheid in de geleerden. Tot vragen als: zijn de opleidingen wel streng genoeg in hun toelatingsproeven? In het bijsturen van jonge verwachtingen? En: als we met z'n allen, willens nillens, vaststellen dat het theaterbos inderdaad vol is, is er dan nog wel voldoende variëteit aanwezig?

In het interview in *Knack* verwijst Stany Crets nog naar die vroegere tijden: 'Wanneer ik terugblik op mijn tijd bij de Blauwe Maandag Cie, denk ik met heimwee aan de periode dat we echt samen met de groep, als ensemble, voorstellingen maakten. Vanaf een bepaald punt was dat niet meer het geval. Het ten dienste staan van een hoger goed dat alleen eigendom is van een regisseur, vond ik te beperkend. Dat was niet mijn ambitie als acteur.' Het is een uitspraak die, bij nader inzien, meer vragen oproept dan antwoorden geeft. Is hier een acteur aan het woord die 'gewoon wil spelen'? Dan suggereert de laatste zin toch wel een grote ambitie om zelf theater te 'maken'. Of is het de regisseur Stany Crets, zoals hij zich in de laatste jaren van de Blauwe Maandag Compagnie ontpopt heeft (denk maar aan *Faeces*)?

Tegelijk schetst zijn uitspraak een beeld van een ensemble dat functioneert als een collectief, waarin de groep als groep beslist. Dat beeld strookt dan weer niet met de erfenis van de Blauwe Maandag Compagnie zoals we die vandaag inschatten, waarbij er een voor die tijd echt vernieuwende dramaturgie werd ontwikkeld, op de planken vertaald

door superbe acteurs, maar met een regisseur die de eindverantwoordelijkheid nam: Luk Perceval en Johan Dehollander onder anderen. Het toont aan hoe snel begrippen als 'regisseur', 'ensemble', 'acteur' door elkaar lopen in ons dagelijks discours, wellicht als direct gevolg van de praktijk op de werkvloer. Met een boutade: in de kunsten zijn definities altijd relatief, meneer. Dat is per definitie zo. Het verklaart waarom na verloop van tijd steeds weer de behoefte ontstaat om ons begrippenkader aan de werkelijkheid te toetsen. Dat is niet alleen logisch, het is ook zinvol. In eenzelfde beweging kun je je afvragen hoe het vandaag zit met de verhouding 'theatermaker' versus 'regisseur'. Want ook in die – vaak subtiele – verhouding heeft de eerste categorie veel terrein gewonnen ten opzichte van de tweede, de voorbije jaren. Waarbij intussen de bezorgdheid toeneemt dat er vandaag weinig regisseurs ontstaan die de schouwburg als hun artistieke biotoop willen veroveren. Maar dat is voer voor een andere discussie.

NOSTALGIE

Vandaag stellen we vast dat de output van de 'traditionele acteur' stilaan wordt gemist, om diverse redenen én op diverse fronten. Afgaand op de recensie van *True West* in *De Standaard* is dat bijvoorbeeld ook het geval bij een professionele waarnemer als Wouter Hillaert. In zijn recensie wijst hij op een gemis dat niet zozeer organisatorisch, dan wel puur artistiek van aard is. Dat mag blijken uit zijn lofzang op het vakmanschap van de heren Crets & Van den Begin: 'Ze kiezen voor methodacting, voor meer waarachtigheid dan Shepard [de auteur, SH] ooit bedoeld moet hebben.' Enkele zinnen later koppelt de recensent daar een veel fundamentele vaststelling aan: 'Plots besef je hoe alomtegenwoordig ironisch en afstandelijk spel in het Vlaamse theater geworden is, net omdat het hier ontbreekt. Crets en Van den Begin herintroduceren een vergeten traditie, zoals ze die vijftien jaar geleden bij de Blauwe Maandag Compagnie samen achterlieten.'

Anders gezegd: met *True West* maakte niet alleen het acteursduo Crets en Van den Begin zijn blijde herintrede, de sector werd *en passant* herinnerd aan een speelstijl die we met z'n allen schijnbaar uit het oog hadden verloren, namelijk: ingeleefd en dus niet afstandelijk of ironiserend spel. Een stijl die ooit, een 'theateereeuw' geleden, als norm werd gehanteerd.

Voor alle duidelijkheid: die conclusie lijkt mij behoorlijk overtrokken, en deels het gevolg van een *self fulfilling prophecy*. Afhankelijk van de manier waarop een voorstelling in de media wordt aangekondigd, wordt ze ook bekeken – niet zelden door de recensent die zelf een actieve schakel is de communicatie rond een productie. Zeker, de wijze waarop ervaren acteurs als Crets en Van den Begin in de huid van hun personage kruipen, zie je vandaag relatief weinig op de gesubsidieerde podia.

Maar er is nooit sprake geweest van een cesuur na de Blauwe Maandag Compagnie. Alsof de gemiddelde Vlaamse acteurs sindsdien alleen ironisch en afstandelijk te werk is gegaan, lees: niet psychologiserend, niet via methodacting, en dies meer. Er zijn voorbeelden genoeg die het tegendeel illustreren – onder meer in recente producties van NTGent, om maar één gezelschap te noemen. (Opvallend trouwens hoe snel een criterium kan circuleren, zelfs in min of meer dezelfde bewoordingen. Enkele weken na *True West* kreeg ook Frank Focketyn een lovende bespreking voor *Brief aan mijn rechter* in *De Morgen*. Daarin merkt recensente Liv Laveyne op: 'Zijn we in Vlaanderen inmiddels gewoon aan een vaak ironiserende, afstandelijke acteerstijl, dan gaat hij voor pure inleving, welhaast filmische methodacting.' De oproep is duidelijk: Vlaamse acteur, vermijd elke vorm van ironie, inleving is de boodschap!)

Er is aan het einde van dit decennium dus sprake van enige nostalgie, hier en daar. En er zijn, behalve cijfers, zeker ook argumenten om het aandeel van de speler *an sich* te bekijken, met het oog op de toekomst. Allicht is het evenwicht momenteel een beetje zoek. En we kunnen ons maar beter bewust zijn van het feit dat sommige belangrijke beslissingen niet door één persoon op één moment worden genomen, maar door verschillende partijen in verschillende mate, over een gespreide periode. Hoe dan ook: er is zich voornamelijk geen drama aan het voltrekken in ons drama. Het lijkt me vooral een zaak om een bepaalde keuze *niet* te maken, namelijk: spelen en maken niet tegen elkaar, euh, uit te spelen. Zie ook: appels en peren en citroenen. Want nostalgie is glad ijs, zoals we hebben kunnen vaststellen tijdens het repertoiredebat. Ook toen was er sprake van – eerlijke – begripsverwarring, naast een hoop oneigenlijke argumenten.

Met NTGent blijven we, ook na het vertrek van Johan Simons, fundamenteel kiezen voor het ensemble als werkvorm: een vaste, hechte acteursgroep als vertrekpunt voor onze artistieke plannen. Die keuze zal zich de komende seizoenen zowel vertalen in producties die door gastregisseurs worden geënceneerd, als in voorstellingen die de acteurs autonoom voor hun rekening nemen, al dan niet in samenwerking met collega's (tg STAN bijvoorbeeld). Het eerste hoeft het tweede niet uit te sluiten, al maakt het de communicatie rond een seizoen er niet makkelijker op. *So be it*. Afgaand op reacties van ons publiek – in Gent maar ook op tournee – zijn het immers wel degelijk vaak de acteurs die de aantrekkelijkheid van een affiche bepalen, in tegenstelling tot het schrikbeeld dat Peter Van den Begin hierboven aanhaalt. Als mensen vandaag naar het theater gaan, is dat *niet* zelden voor de acteurs. En gelukkig maar.

Steven Heene is artistiek coördinator van NTGent en maakte de voorbije twee jaar deel uit van de visitatiecommissie van de dramaopleidingen in Vlaanderen.

FABELDIER KOMT OP DE KAART

'SPELEN' EN 'MAKEN' IN HET VLAAMSE THEATER SINDS 1993

Joris Janssens

'The great roe is a mythological beast with the head of a lion and the body of a lion, though not the same lion.'

Woody Allen, *Without Feathers*

'Het theater is overgenomen door de "theatermakers". Ik betreur die eenzijdige evolutie', zegt Peter Van den Begin in het weekblad Knack (oktober 2009). Door actuele ontwikkelingen zou de acteur volgens hem zijn centrale plek zijn kwijtgeraakt, en hij is niet de eerste om dat te zeggen. De podiumdatabank van VTi bevat materiaal om die stelling te toetsen. Staat de positie van de speler in het theater werkelijk op losse schroeven?

ANDERE NOTIES VAN SPELEN EN MAKEN

Nadat steeds meer vaste ensembles werden ontbonden en omgevormd tot los-vaste productiekernen, staat de positie van acteurs in de podiumkunsten regelmatig ter discussie. Een dik jaar geleden gebeurde het nog in het zogenoemde repertoiredebat. In het 'Manifest voor een acteurs- en een publiekstheater' dat zomer 2008 in de krant *De Standaard* verscheen, argumenteerden niet weinig acteurs dat de middelen voor theater sterk toegenomen zijn, maar dat hun beroepsgroep van die ontwikkelingen niet heeft kunnen profiteren. Ze constateerden 'dat in dit succesvolle theaterverhaal het hoofdpersonage, de acteur, meer en meer in de kou is komen te staan. Hij, die de theatermaker bij uitstek is, terwijl alle andere functies binnen het bestel hem en zijn creatie ten dienste horen te staan.'

Die klacht was niet nieuw. Enkele jaren eerder, in oktober 2001, zetten de vakbonden een 'Staten-Generaal voor de acteurs' op het getouw, waarbij vooral sociale kwesties – de verfreelancing van de praktijk, het korter worden van de contracten en de werkloosheid van oudere acteurs – de inzet vormden van de discussie. Ook deze oproep weekte heel wat los bij acteurs die destijds deel uitmaak-

ten van de vaste ensembles van stadstheaters en grotere huizen.

Een terugkerend element in deze herhaalde klacht is de vrees dat de plek van de auteurs is ingenomen door *overhead*, door de omkaderende functies. 'Tegenwoordig zou men het liefst willen werken zonder acteurs, enkel met decor en belichting,' stelde wijlen Nolle Versyp in 2001 in *De Morgen*: 'Men vindt het tegenwoordig jammer dat een acteur door dat mooie dure decor loopt. De meeste subsidie gaat naar die decors en naar de pr.' In hun manifest gaven de acteurs aan dat ze het moeilijk hebben omdat 'alle andere functies' de bovenhand kregen: 'Ooit beschikte een groot gezelschap over dertig of meer spelers en een vijftal administratieve krachten. Gezien de organogrammen van onze huizen nu, lijkt de verhouding compleet omgekeerd.'

Dat was eveneens de stelling van de vakbonden in 2001, waartegen de theaterdirecteurs destijds fel reageerden. Toegegeven, er ging inderdaad meer geld naar marketing en omkadering, maar professionalisering eist nu eenmaal zijn tol. Toch wezen zij vooral op evoluties in de artistieke praktijk zelf. Wat we 'acteren' noemen, of een 'gezelschap', is aan verandering onderhevig.

Zo schreef Dirk De Corte, destijds algemeen directeur NTGent (*De Morgen*, 15 oktober 2001): 'Om een of andere reden schijnt men er wat moeite mee te hebben dat er zich in de "grote theaters" een andere notie van het begrip "gezelschap" aan het ontwikkelen is. Geen statisch gegeven waar in het begin van het seizoen een directeur als een verlicht despoot aan een troep acteurs meedeelt welke rollen zij zullen krijgen en waar het dan voor die acteurs verder ophoudt. Wat we nu zien is een dynamische structuur met acteurs die spelen, regiseren, muziek schrijven en – godbetert – de dramaturgische ondersteuning van een productie doen.'



Hilde Heynen, Karlijn Sileghem, Ineke Geerts / *De Trojaden* - Studio H. Teirlinck, 1986-1987 (foto: Words Unlimited)



Rudi Delhem en Ron Cornet / *De verkeerde dood* - Fakkeltheater, 1986-1987 (foto: Fakkeltheater)

DATABANKMATERIAAL

De traditionele positie van de acteur zou met andere woorden aan erosie onderhevig zijn. Verschillende factoren komen ter sprake: omkaderende functies zouden aan belang winnen, en er is een andere invulling gegroeid van wat spelen is. Maar is dat ook echt zo? De podiumdatabank van VTi maakt het mogelijk om een aantal van deze veronderstellingen te toetsen aan de realiteit, en in kaart te brengen op welke manier acteurs, makers en andere kunstenaars bij de theaterproductie betrokken zijn.

- De databank bevat info over professionele podiumkunstenproducties in Vlaanderen. Onder meer ook over de cast: van alle artistieke medewerkers zijn functieomschrijvingen genoteerd. Zo weten we niet alleen welke personen bij de producties betrokken waren, maar ook in welke functie: als acteur, regisseur, schrijver, componist, ontwerper...
- We beschikken over info over een langere periode. De podiumdatabank is een digitale voortzetting van de *Theaterjaarboeken* die sinds de jaren 1960 de theaterproductie in kaart brengen. Voor eerder onderzoek (www.vti.be/veldanalyse) maakten we dit materiaal onderzoeksklaar voor de periode sinds 1993. Dat komt nu goed uit: we kunnen de huidige situatie vergelijken met de tijd waarnaar men vaak verwijst, als het gaat over de rol van de grote gezelschappen en de erosie van de vaste ensembles.
- Een belangrijke beperking: de databank focust op producties die iets te maken hebben met het Vlaamse subsidiesysteem. Het gaat om het werk van organisaties die sinds 1993 zelf subsidies

kregen of in die periode geproduceerd werden door een gesubsidieerde organisatie.

- In de context van de discussie over 'spelers' en 'makers' zoomen we specifiek in op de teksttheaterproductie in Vlaanderen sinds 1993. Muziektheater- en dansproducties, waarover de databank ook gegevens bijhoudt, tellen we even niet mee.

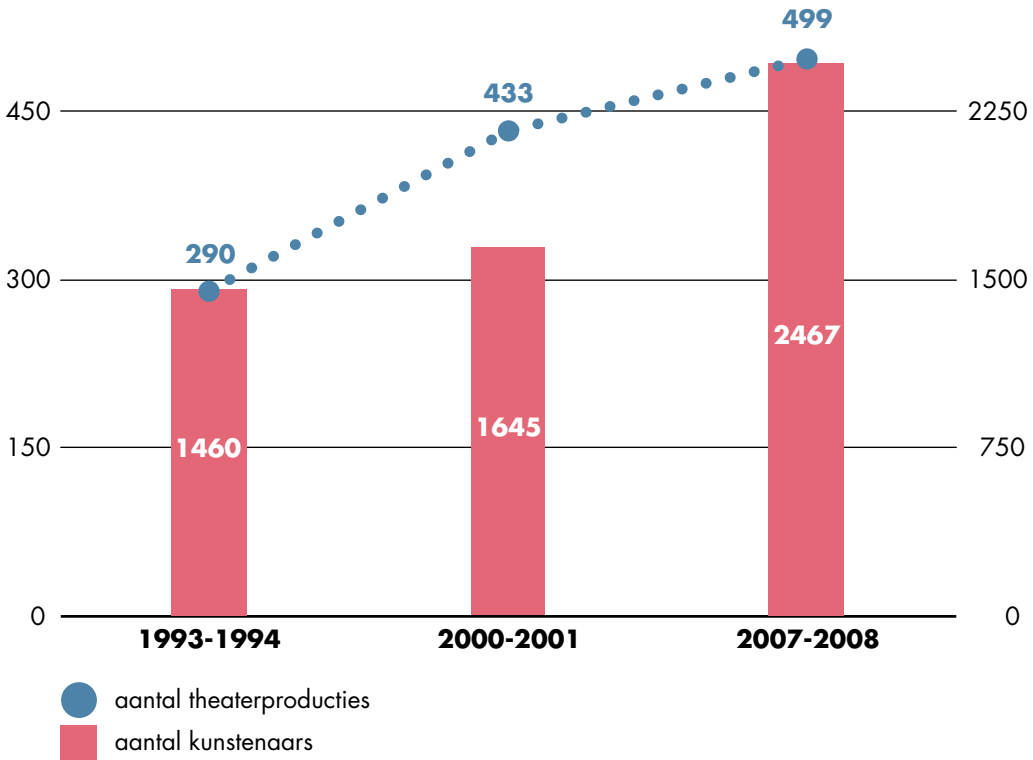
Op basis van dit materiaal onderzoeken we of – en in welke mate – de centrale positie van acteurs in de professionele theaterproductie sinds 1993 veranderd is. Zijn de acteurs werkelijk het kind van de rekening in het Vlaamse theater? Is het pleit gewonnen door de omkaderende functies, door scenografen, ontwerpers, etc.? En komt de bewuste 'theatermaker' – de speler die in het maakproces meer verantwoordelijkheden op zich neemt dan enkel 'gewoon' acteren – echt zo sterk op de kaart als wordt aangenomen?

DRIE STEEKPROEFJAREN

De drie steekproefseizoenen hebben een regelmatige interval: 1993-1994, 2000-2001 en 2007-2008. Om een idee te krijgen van de omvang van de theaterproductie kijken we hoeveel producties er in de podiumdatabank te vinden zijn. Op basis van informatie over de cast gaan we ook na hoeveel artistieke medewerkers in die seizoenen hebben meegewerkt.

De grafiek is vrij eenvoudig: in 1993-1994 werken 1.460 artistieke medewerkers samen aan 290 theaterproducties. Zeven jaar later stijgt het aantal producties sterker dan het aantal medewerkers:

Grafiek 1: Aantal theaterproducties en artistieke medewerkers 1993-2008



1.645 kunstenaars werken samen aan 433 producties. Nog eens zeven jaar later, in 2007-2008, is het sterke groeitempo van de productie wat afgeemd. Maar het aantal kunstenaars stijgt plots snel. Dat zou kunnen wijzen op versnippering, maar er lijkt ook sprake van een inhaaloperatie: in dat jaar is de verhouding tussen het aantal kunstenaars en het aantal producties vergelijkbaar met de situatie in 1993-1994.

Dat zijn allemaal trends die we in *Metamorfose in podiumland. Een veldanalyse* (VTi, 2007) al identificeerden voor het geheel van de podiumkunsten. In die publicatie reiken we meer achtergrond aan en gaan we dieper in op een aantal vragen die grafiek 1 oproept: naar de evolutie van de grootte van de casts, naar de versnippering en het toenemende aantal 'passanten', naar gegevens over lossere samenwerkingsverbanden tussen kunstenaars en organisaties. Hieronder spitsen we ons toe op functieverdelingen binnen de casts.

FUNCTIE-OMSCHRIJVINGEN

We gaan na op welke manier die artistieke medewerkers bij de theaterproductie betrokken waren. Voor elke productie vermeldt de databank

welke artistieke medewerkers actief waren en op welke manier. Die functieomschrijvingen worden door VTi-medewerkers toegekend op basis van de informatie die producenten zelf aanleveren, via brochures, flyers en ander promotie- of documentatiemateriaal.

Uiteraard is die informatie niet onmiddellijk onderzoeks klaar. In de loop van de tijd zijn er heel wat functieomschrijvingen gebruikt. We zullen ze hieronder clusteren. Daarbij moeten we rekening houden met het feit dat functieomschrijvingen hoege naamd niet stabiel zijn. Ook zij zijn historisch bepaald. Ze maken deel uit van het creatieproces, zijn onderhevig aan modegrillen, passen zich soms laat aan de veranderende praktijk aan. Voor 'regie' of 'kostuumontwerp' is dat niet zo problematisch. Maar functieomschrijvingen als 'van en met' of 'concept en spel' kwamen in 1993 nog niet zoveel voor, hoewel er in de praktijk al collectief gewerkt werd en er zeker al wel kunstenaars waren die werk op en naast de scène met elkaar combineerden. Maar de nomenclatuur volgde de trends in de artistieke praktijk pas later.

Met deze historische bepaaldheid van creditering hebben we dus rekening te houden. In twee bewegingen stroomlijnen we dit disparate materiaal. Om te beginnen clusteren we de honderden ge-

bruikte functieomschrijvingen in zes elkaar uitsluitende categorieën:

1. Credits als 'acteurs': hieronder vallen functies als 'acteur', 'spel', 'lezing', 'verteller', 'met'... (De functieomschrijving 'met' verdient een noot. Deze functie-omschrijving kwam in 1993-1994 nauwelijks voor en in 2007-2008 is hij zeer frequent. De toenemende populariteit van de term wijst erop dat 'podiumkunstenaars' niet meer zo gemakkelijk gereduceerd kunnen worden tot één van de traditionele subdisciplines. In de praktijk kunnen hier performers met diverse achtergronden mee aangeduid worden. In de context van dit onderzoek naar theaterproducties blijft het echter zinvol om 'met' onder te brengen bij de 'credits als acteur', omdat een nadere blik op de credits leert dat het daar in de meeste gevallen toch op neerkomt.)
2. Credits als 'andere performer': dansers, muziekuitvoering, circusartiesten, poppenspelers, 'performer'...
3. Credits voor 'regie' clustert functies als 'regie', 'choreografie', 'creatie', 'artistieke leiding'...
4. Credits als 'auteur' of 'componist': credits voor 'tekst' (of: 'scenario', 'naar', 'van'...), voor 'muziek' (of: 'soundscape', 'compositie'...) of 'beeldend werk' ('video', 'installatie', 'tekenaar', 'foto'...)
5. Credits voor 'ontwerp' of 'advies' gaan naar kostuum-, decor- of lichtontwerpers en alle vormen van artistiek advies, coaching of dramaturgie...
6. Credits als 'speler/maker': hieronder bundelen we credits die de bovenstaande, eenduidige indeling ter discussie stelt. Er zijn 'combicredits' die erop wijzen dat de maker niet alleen op de scène stond, maar ook andere verantwoordelijkheden op zich nam ('concept en spel', 'tekst en spel', 'creatie en dans'...). Anderzijds brengen we hier collectieve functieomschrijvingen onder, zoals 'van en met', waarbij men ervoor gekozen heeft de bijdrage van alle kunstenaars – in sommige gevallen zelfs administratief personeel – op eenzelfde manier te crediteren.

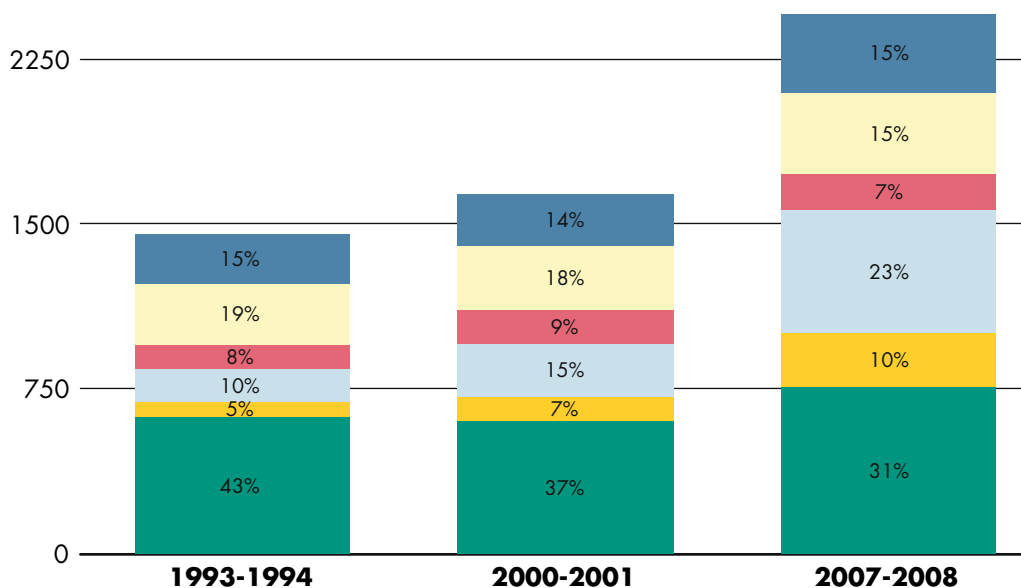
Vervolgens stellen we voor alle artistieke medewerkers in het theater de vraag welk type credits zij kregen. Voor elk van de drie steekproefseizoenen krijgt iedereen één enkel label toegekend, op basis van hun activiteiten gedurende dat hele seizoen. Elke kunstenaar behoort in elk steekproefseizoen dus tot één van de onderstaande categorieën:

1. Een '**acteur**' is een acteur/actrice die op basis van haar/zijn palmares de vrij strikte betekenis van het woord weinig ter discussie stelt. Hij of zij kreeg in de loop van één seizoen minstens

een keer een credit als 'acteur' (of: 'spel', 'verteller', 'lezing', 'met'), maar wordt in die periode nooit vermeld als regisseur, auteur/componist of ontwerper. (Het zou anderzijds wel kunnen dat deze 'acteurs', naast een minimale vermelding als acteur, ook een of meerdere credits kregen als danser of muzikant.)

2. '**Andere performers**' waren in dat seizoen op de scène te zien, maar nooit als acteur. Zij kregen credits als danser, muzikant, zanger, of dirigent maar nooit als acteur, regisseur, auteur/componist of ontwerper.
3. '**Regisseurs**' hebben de touwtjes in handen, maar steeds achter de coulissen. Zij kregen tijdens het seizoen minstens één keer credits voor 'regie' (of: 'choreografie', 'concept', 'artistieke leiding'...). Ze stonden dus nooit op de scène, maar een of meerdere bijdragen als auteur, componist, ontwerper... zijn niet uitgesloten.
4. De '**auteur/componist**' verzamelde in de loop van één seizoen credits als schrijver, componist en/of beeldend kunstenaar, maar stond nooit op de scène en kreeg ook geen credits als regisseur.
5. De '**ontwerper/adviseur**' kreeg tijdens het onderzochte jaar credits voor decor-, kostuum- of lichtontwerp of voor vormen van artistieke coaching of advies. Hij of zij stond nooit op de planken en kreeg ook nooit credits als regisseur of auteur/componist.
6. De befaamde '**speler/maker**', ten slotte, is dat opmerkelijke fabeldier met het lichaam van een performer, maar het hoofd van een regisseur, schrijver of ontwerper... Dit is met andere woorden een hybride verzamelcategorie voor makers die door hun praktijk de bovenstaande en redelijk duidelijke, functionele classificatie ter discussie stellen. Op verschillende manieren kan dat het geval zijn. Ofwel krijgt de speler/maker in de loop van een seizoen minstens één keer wat we hierboven 'collectieve' of 'hybride' credits noemen ('van en met', 'tekst en spel'...). Ofwel combineert de speler/maker, binnen één voorstelling of in de loop van één seizoen, credits op én naast de scène. Enkele voorbeelden: hij is bij één productie 'regisseur' en bij een andere 'muzikant', 'danser' of 'acteur'. Of zij krijgt bij één productie twee credits: één als actrice en één voor de tekst. Dit criterium is belangrijk, omdat het de historische gedateerdheid van de credits relativeert. Zoals gezegd, waren collectieve of hybride credits in 1993 nog relatief ongebruikelijk. Multipel verantwoordelijkheden van speler/makers werden toen eerder met een combinatie van credits aangegeven. Op die manier zijn ze toch meegeteld bij de 'speler/makers'

Grafiek 2 en tabel 1: typering van artistieke medewerkers in het theater, 1993-2008



	1993-1994	2000-2001	2007-2008
acteur	629	607	762
andere performer	66	114	248
speler/maker	151	241	562
regisseur	112	152	162
auteur/componist	277	295	373
ontwerper/adviseur	225	236	360
totaal	1460	1645	2467

TRENDBREUK

Op basis van deze clustering hebben we alle artiesten in theaterland in elk van de drie steekproefseizoenen één enkel label gegeven. Dat levert grafiek 2 op.

De grafiek laat zien hoeveel kunstenaars we elk seizoen tot onze verschillende groepen kunnen rekenen. De gegevens onderschrijven de stelling van het acteursmanifest. Uit grafiek 1 bleek dat in het Vlaamse theater de productie sterk gegroeid is. Maar het aantal 'acteurs' is daardoor niet zo sterk toegenomen, zo zien we in grafiek 2. Het aantal artistieke medewerkers in het theater is al bij al sterk gestegen, vooral in het laatste steekproefseizoen. Er komen in absolute termen nog wat acteurs bij, maar hun aandeel zakt. In 1993-1994 noemen

we 629 mensen 'acteur', dat is 43% van het totaal. In 2007-2008 tellen we 762 acteurs, dat is nog maar 31% van het totaal.

De groei van het aantal artistieke medewerkers zit eerder in de andere categorieën. We keren even terug naar de andere veronderstellingen uit de acteursdiscussie.

Nolle Versyp suggereerde destijds dat het geld allemaal naar 'omkaderende' functies is gegaan. Hoe zit dat?

- Over niet-artistieke medewerkers bevat de VTi-databank geen gegevens. Wat de relatie tussen artistieke medewerkers en overhead betreft, verwijzen we verder naar de bijdrage van Emeline Byl, op p.34. Zij presenteert gegevens

over de periode 2006-2008, te kort om duidelijke evoluties te zien, maar we krijgen wel een beeld van de huidige situatie.

- Wat de artistieke medewerkers betreft, leren we wel iets van de bovenstaande grafiek. Het 'verdwijnen' van de acteurs heeft niet geleid tot een groter gewicht van de functies achter de schermen. Integendeel. Het aantal ontwerpers/adviseurs groeit evenredig met de toename van de productie. Hun aandeel blijft in de loop van de onderzochte periode min of meer stabiel. Het aantal auteurs/componisten en regisseurs stijgt wel, maar niet evenredig met de toename van de productie. Hun aandeel daalt licht, ook zij hebben dus niet kunnen profiteren van de groei van de productie.
- Peter van den Begin heeft dus gelijk: de groei komt vooral op het conto van de 'speler/makers', een groep die op vijftien jaar tijd bijna vier keer groter geworden is. Hun aandeel in het totaal stijgt van 10% naar 23%.

Is de acteur daarmee zijn centrale plaats in het theater kwijtgeraakt? Dat lijkt een te snelle conclusie. De 'acteurs' zijn ook in 2007-2008 nog steeds de grootste groep bij de artistieke medewerkers in het theater. Toch verliezen zij terrein. De groei zit duidelijk elders.

Iets wat het ongemak mee helpt verklaren, is het feit dat het gemiddelde aantal rollen per acteur zakt, zoals blijkt uit tabel 2.

Het aantal acteurs stijgt nog licht, maar het gemiddelde aantal rollen per acteur daalt. Binnen het licht stijgende acteurscontingent vindt een zekere versnippering plaats. Dat maakt een aantal klachten begrijpelijk. Opmerkelijk is overigens dat de versnippering zich in alle categorieën voordoet. Wel ligt het gemiddelde aantal credits bij de acteurs lager dan bij de regisseurs, ontwerpers of de spelers/makers. Diverse factoren kunnen dat verklaren. Het zou kunnen betekenen dat de acteurs minder werkzekerheid hebben dan de andere categorieën. Tegelijk is het zeker dat vele acteurs hun

werk in het theater combineren met andere jobs in films, tv-reeksen, reclame,... Op de volgende bladzijden gaan we daar iets dieper op in.

SLOTSOM

De cijfers tonen trends die van belang zijn voor de discussie over spelers, makers en omkadering:

Steeds meer volk op de scène. We zien tegelijk dat het aandeel van de categorieën van mensen die op de scène staan in relatieve termen stabiel gebleven is. De verhouding op/naast de scène schommelt rond drie op twee. In 2007-2008 is er een stijging naar 64% mensen op scène. In absolute cijfers is er zeker een stijging: in 1993-1994 stonden er 846 mensen op de scène, in 2007-2008 1.572. De verschuiving is vooral te situeren binnen deze groep die op scène te zien is.

Toenemende interdisciplinariteit. We zien in de loop van de onderzochte periode dat vier keer meer dansers en muzikanten aan het theater meewerken (van 66 naar 248). Hun aandeel in de populatie stijgt van 5% naar 10%. De toenemende interdisciplinariteit van de theaterpraktijk zal daarbij wel een rol spelen.

De opkomst van de 'speler/maker' zorgt voor een grote verschuiving. Dit was in 1993-1994 al bij al nog een relatief marginaal verschijnsel (10% van de personen). Maar in 2007-2008 heeft een drastische normverschuiving plaatsgevonden. 23% van de artistieke medewerkers in het theater kunnen we op dat moment 'speler/maker' noemen.

Kortom: de speler bekleedt nog steeds, en misschien meer dan ooit tevoren, een centrale positie in het Vlaamse theater. Er zijn meer producties, en dat betekent ook meer werk. Maar de versnippering in het landschap neemt toe, en daarmee ook de concurrentie onder de spelers. In die context lijkt de 'speler/maker' een aantal voordelen te hebben op de 'acteur'. Het lijkt dat simpelweg 'acteur' zijn niet meer volstaat. Nogal wat spelers noemen

Tabel 2: gemiddeld aantal credits per artistieke medewerker, volgens de verschillende categorieën

	1993-1994	2000-2001	2007-2008
acteur	1,54	1,46	1,30
andere performer	1,11	1,03	1,05
speler/maker	2,85	3,23	2,20
regisseur	2,07	1,71	1,82
auteur/componist	1,38	1,36	1,29
ontwerper/adviseur	1,75	1,75	1,54



Hendrik Van Doorn, Hans Wellens, Helen Suyderhoud /
Mijnheer Bach! Mijnheer Bach! - Speeltheater Gent,
1994-1995 (foto: Phile Deprez)

zich geen uitvoerend acteur meer, maar flexibele, *allround* speler/makers. Of op zijn minst geven ze die ambitie te kennen om méér te doen dan enkel te spelen. We mogen immers niet vergeten dat we bij deze cijferoefening aan de slag gingen met *credits*, overgenomen uit flyers en brochures. Deels is deze zaak een kwestie van nomenclatuur. Wat er zich 'werkelijk' afspeelde in de repetitieruimtes en theaterzalen, en wie daar in de praktijk welke verantwoordelijkheden op zich nam, is al bij al *ein Unbekanntes*. We herhalen dat functieomschrijvingen geen ongedieerde beschrijvingen zijn van wat zich afspeelt in de theaterpraktijk. Maar dat maakt ze misschien nog des te interessanter. Ze zijn een belangrijke indicatie van de manier waar-

op de sector zichzelf observeert. Ze geven dus een goed zicht op het normatief apparaat dat daarbij gehanteerd wordt, en verschuivingen daarin. Het aantal acteurs daalt van 43% naar 31%. Het aantal 'speler/makers' stijgt van 10% naar 23%. Al bij al zijn de cijfers te overtuigend om ze aan de kant te schuiven als een kwestie van semantiek. Maar het cijfer betekent niet alleen dat de theaterpraktijk sterk veranderd is. Het duidt vooral ook op een verandering in de manier waarop theatermakers zichzelf zien en over zichzelf communiceren naar de buitenwereld. In die zin zijn functieomschrijvingen een goede graadmeter om een normverschuiving in de theaterpraktijk inzichtelijk te maken.



Herbert Flack / Aspe
(foto: VTM)

UBI SUNT?

DE 'WHEREABOUTS' VAN DE ACTEURS ACTIEF IN 1993-1994

Joris Janssens

**De cijfers laten zien dat het theaterland-
schap sterk veranderd is. Acteurs zijn nog
steeds de grootste groep, maar ze nemen
een minder centrale plek in. Dat roept
vragen op naar de positie van die acteurs
die destijds actief waren. In welke mate is
dat veranderende landschap – na de ont-
binding van de vaste ensembles, de op-
komst van collectieven, en de verfreelan-
cing en individualisering van de praktijk
– voor hen nog herbergzaam? Hoeveel
acteurs zijn er in latere jaren nog steeds
zodanig actief? In welke mate hebben
zij zich aangepast aan een veranderende
omgeving en zijn ze actief geworden
als 'speler-maker'? Of hebben ze elders
werk gezocht? Gaat de uitstroom van ac-
teurs sneller dan die van andere kunste-
naars in de theaterpraktijk?**

**Na een aanvullende exploratie in de VTi-
podiumdatabank naar de 'whereabouts'**

**van de acteurs uit 1993-1994, gaan we
na in welke mate Vlaamse soap opera's
(Familie, Thuis, Wittekerke) – een fenomeen
dat toevallig eveneens in de jaren
1990 opgeld deed – een toevluchtsoord
zijn geweest voor (al dan niet uitstromende)
acteurs en actrices.**

We bouwen verder op de bovenstaande cijferoefening. In totaal waren er – zo blijkt uit de tabel bij grafiek 2 op p.15 – in het seizoen 1993-1994 1.460 artistieke medewerkers actief bij de theaterproductie. 629 onder hen noemden we volgens de hierboven toegelichte categorisering 'acteurs'. Om te beginnen kijken we wat onze databank kan vertellen over de verdere loopbaan van de 'acteurs' uit de klas van 1993. In welke mate bleven zij ook in de volgende steekproefseizoenen actief?

Grafiek 3 bevat een eerste antwoord. We vergelijken de uitstroomsnelheid van de acteurs met die van 'niet-acteurs' uit 1993-1994. De groep 'niet-

acteurs' bevat dus de optelsom van de andere functiegroepen die in het vorige artikel worden toegelicht: andere performers, regisseurs, ontwerpers/adviseurs en speler/makers (zie p.14). (De bijdrage van 'auteurs' en 'componisten' is van een wezenlijk andere orde, omdat deze kunstenaars niet zelf bij de productie betrokken moeten zijn. Om die reden laten we deze groep bij de onderstaande telling buiten beschouwing.)

De groep acteurs die actief waren in 1993-1994, is in het seizoen 2000-2001 sterk uitgedund. 439 van de 629 acteurs zijn niet meer actief bij producties: 70% stroomt uit. Nog 190 onder hen zijn dan nog actief in de theaterproductie, straks laten we zien op welke manier. In 2007-2008 is de groep nog iets kleiner geworden, maar de grofste selectie lijkt dan achter de rug: nog 125 (20% van de 'klas' van 1993-1994) zijn dan nog actief in de theaterproductie.

Hoe zit het dan met de 'niet-acteurs'? In 1993-1994 telt deze groep 554 koppen (auteurs en componisten dus uitgezonderd). Van hen is 35% nog

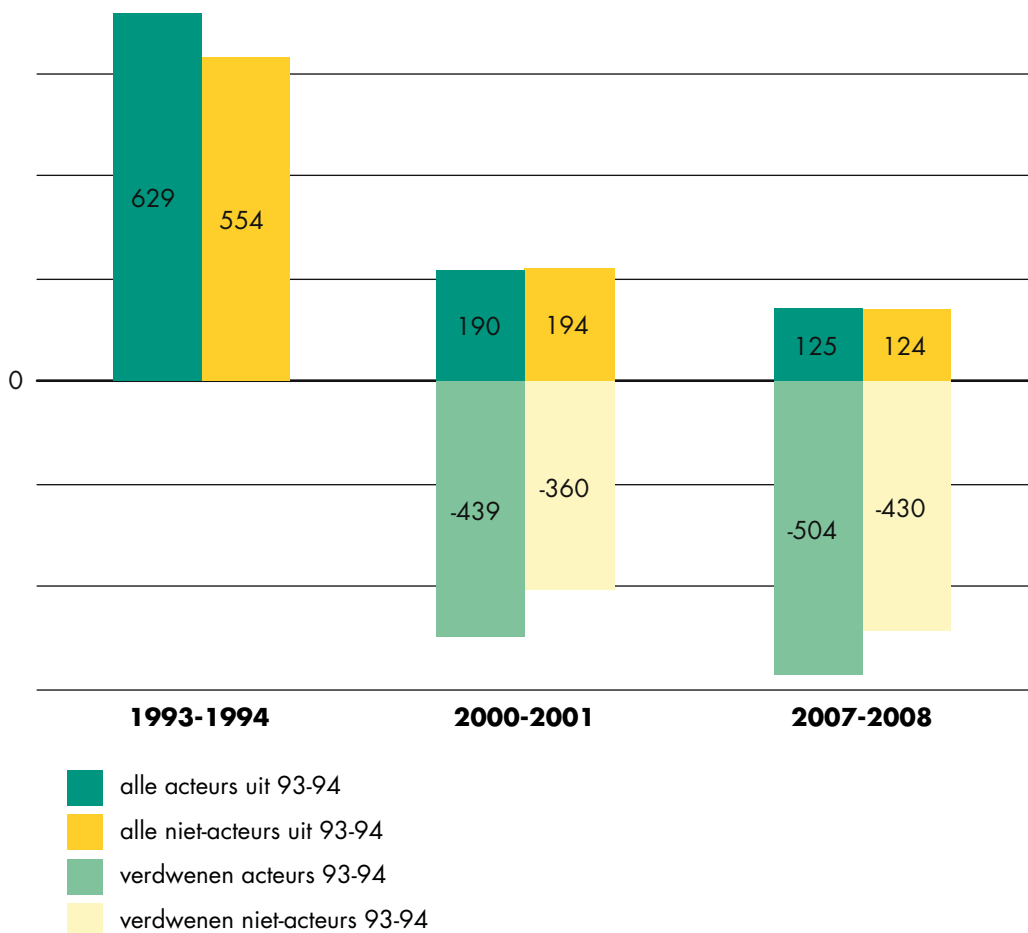
actief in 2000-2001 en 22% in 2007-2008. De uitstroom gaat – vooral in de eerste jaren – dus iets minder snel dan bij de acteurs, maar is al bij al wel vergelijkbaar.

Vervolgens zoomen we in op de groep acteurs-uit-1993 die in latere seizoenen nog actief zijn. Is deze groep nog steeds als acteur aan de slag, of hebben deze acteurs intussen andere functies opgenomen? Grafiek 4 geeft het antwoord.

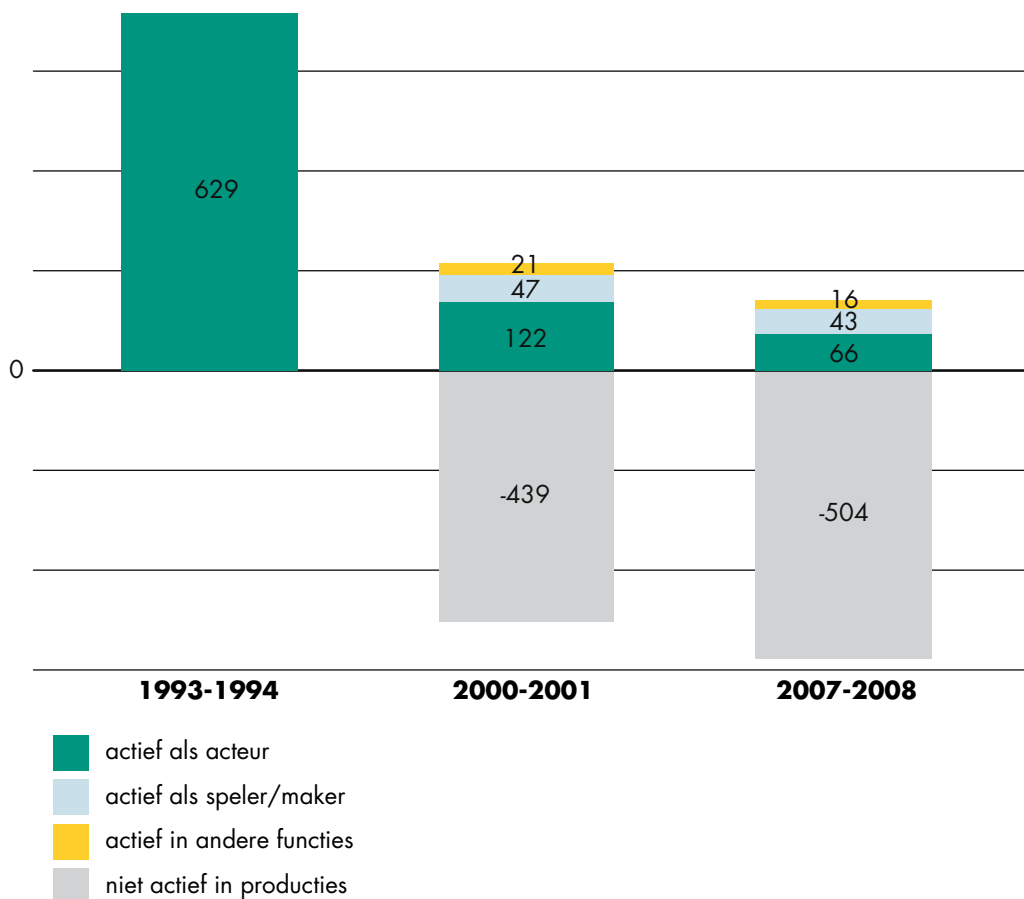
Van de 190 acteurs-uit-1993 die nog actief zijn in 2000-2001, zijn er 122 nog steeds actief als 'acteur', 47 zijn op dat moment 'speler/maker' geworden. 21 zijn op een andere manier bij de productie betrokken (ontwerp, coaching, regie,...). Van acteurs-uit-1993 die nog actief zijn in 2007-2008, is iets meer dan de helft nog steeds acteur: 66 op 125. Een derde noemen we nu 'speler-maker'. De minderheid (16) zijn in een andere artistieke functie bij de productie betrokken.

Kort: de uitstroom van de acteurs lijkt snel te gaan, maar de snelheid is vergelijkbaar met die van de

Grafiek 3: uitstroom van 'acteurs' en 'niet-acteurs' die actief waren in 1993-1994



Grafiek 4: 'functie' van acteurs-uit-1993 in latere seizoenen



andere functies. De snelheid van de uitstroom lijkt eerder de theaterpraktijk in zijn geheel te kenmerken, dan dat het typerend voor acteurs zou zijn. Wel opmerkelijk: de 'acteurs' uit 1993 die aan de slag blijven, zijn aan het einde van de rit vaak van functie veranderd. Een derde onder hen noemen we dan 'speler-maker'.

CARRIÈRES MET GATEN

De scope van de podiumdatabank van VTi is beperkt. Hij bevat exhaustieve informatie over professionele podiumproducties (met een link naar het gesubsidieerde circuit). Producties van organisaties die Vlaamse subsidies krijgen, of een link onderhouden met het gesubsidieerde veld, worden goed opgevolgd. Dat het gezichtspunt van de individuele maker enigszins anders is, bleek al uit eerder onderzoek van VTi. In het onderzoeksartikel 'Survival in de podiumjungle' (VTi, 2008, downloadbaar via www.vti.be) zoomden we in op de loopbaanontwikkeling (en de in- en uitstroom) van performers binnen de gesubsidieerde podiumkun-

sten. We constateerden daar dat de meerderheid van de spelers en/of makers op een eerder discontinue wijze bij de productie betrokken zijn. Er zijn niet alleen veel kunstenaars die slechts éénmalig in de databank opduiken (we noemen hen 'passanten'). Als mensen meermaals meewerkten, stelden we ook vast dat er heel veel waren van wie de carrière 'gaten' vertoonde. We zien hen geregeld terug, maar vaak verdwijnen makers een of meerdere seizoenen uit de theaterproductie.

Vanuit het perspectief van het gesubsidieerde circuit gezien, kan je je verwonderen over het relatief grote aantal passanten. Maar zelfs voor mensen die meermaals een bijdrage leveren, is een continue loopbaan binnen het gesubsidieerde circuit niet evident. Dat blijkt slechts voor een minderheid weggelegd. Dit inzicht relativeert het overkoepelende, maar beperkte perspectief van de VTi-databank op individuele loopbanen. Dat perspectief is immers niet het enig mogelijke. Als we het centrum van de waarneming verleggen naar het individu, blijkt de gesubsidieerde sector maar één van de vele verschillende omgevingen waar performers aan de slag zijn. De databank heeft geen zicht

op activiteiten in een semi-professionele context, de zogenaamd 'vrije' sector, op tewerkstelling bij radio en tv of in andere al dan niet artistieke sectoren. Op buitenlandse producties hebben we maar zicht in zoverre er ook Vlaamse partners bij betrokken waren. Er blijft dus veel buiten beeld. Doordat er zoveel carrières met gaten zijn, suggereren de grafieken wel dat de gesubsidieerde podiumkunst in Vlaanderen voor heel wat acteurs, dansers en muzikanten maar één van de vele contexten is waarbinnen zij werken. ('Survival in de podiumjungle', p. 17)

Deze opmerkingen zijn onmiddellijk relevant voor de hier gepresenteerde cijfers: ze relativiseren de uitstroomcijfers van de acteurs uit 1993-1994 danig. Niet alleen bevat die groep van de uitstromende acteurs allicht ook toevallige passanten. Bovendien zijn de 'verdwenen' acteurs ook niet in alle gevallen écht verdwenen. De VTi-databank bevat immers geen informatie over andere activiteiten van podiumkunstenaars, binnen of buiten de professionele, gesubsidieerde podiumkunsten.

PASSANTEN EN PRODUCTIEVE ACTEURS

Om te beginnen bevat de groep uitstromers een groot aantal 'passanten', die even in het vizier van de databank komen maar snel ook weer uit het gezichtsveld verdwijnen. Dat verklaart ten dele de grove selectie die zich in eerste instantie voordoet. Eén van de producties met de grootste casts uit 1993-1994 was bijvoorbeeld *Le bourgeois Gentilhomme* van Dirk Tanghe bij Malpertuis, waarbij – naast onder meer Peter de Graef, Doris van Caneghem en André Roels – ook enkele tientallen figuranten credits kregen als 'acteur'. Een ander voorbeeld is *Naar Macbeth*, een coproductie van Blauw Vier, De Tijd en deSingel waarover de *Gazet van Antwerpen* destijds kopte: 'Shakespeare door veertien kinderen'.

Als we dezelfde berekeningen maken voor de groep acteurs die in 1993-1994 met een grotere regelmaat bij de productie betrokken waren, dan is de uitstroomsnelheid een stuk minder spectaculair. Van de 629 acteurs uit 1993 zijn er 90 die in dat seizoen een echt intense bijdrage leverden: ze werkten in dat seizoen aan minstens 3 producties mee (wat doet vermoeden dat zij in die tijd voltiijds actief waren als acteur in de professionele podiumkunsten). Bij deze groep verloopt de uitstroom dus langzamer:

53 (59%) van de meest productieve acteurs uit 1993 zijn nog actief in 2000-2001 (voor de gehele groep was dat 30%). 26 onder hen (29%) zijn nog actief in 2007-2008 (vergeleken met 20% voor de hele groep). Bij de meer productieve acteurs doet zich dus een heel ander uitstroomtempo voor. Met name de initiële uitstroom is veel minder drastisch dan bij de gehele groep, omdat zich daaronder allicht wel wat toevallige voorbijgangers bevonden.

DE HOTSPOTS VAN DE (NIET-)VERDWENEN ACTEURS

Als men het heeft over de steeds moeilijker positie van acteurs in het Vlaamse theater sinds de jaren 1990, verwijst men vaak naar de implosie van de grote ensembles, niet alleen bij de stadstheaters maar ook bij andere gezelschappen. In welke mate valt die implosie af te lezen uit onze cijfers? We brengen in kaart bij welke gezelschappen de (verdwenen) acteurs destijds het meest actief waren. Opnieuw zoomen we in op de meest productieve acteurs.

Tabel 3 betreft om te beginnen de 64 acteurs die zich rechts onderaan bevinden op grafiek 5. Het gaat dus om acteurs die in 1993-1994 een zeer regelmatige bijdrage leverden aan de productie (drie of meer producties in dat jaar) maar die in 2007-2008 niet meer bij de productie betrokken waren.

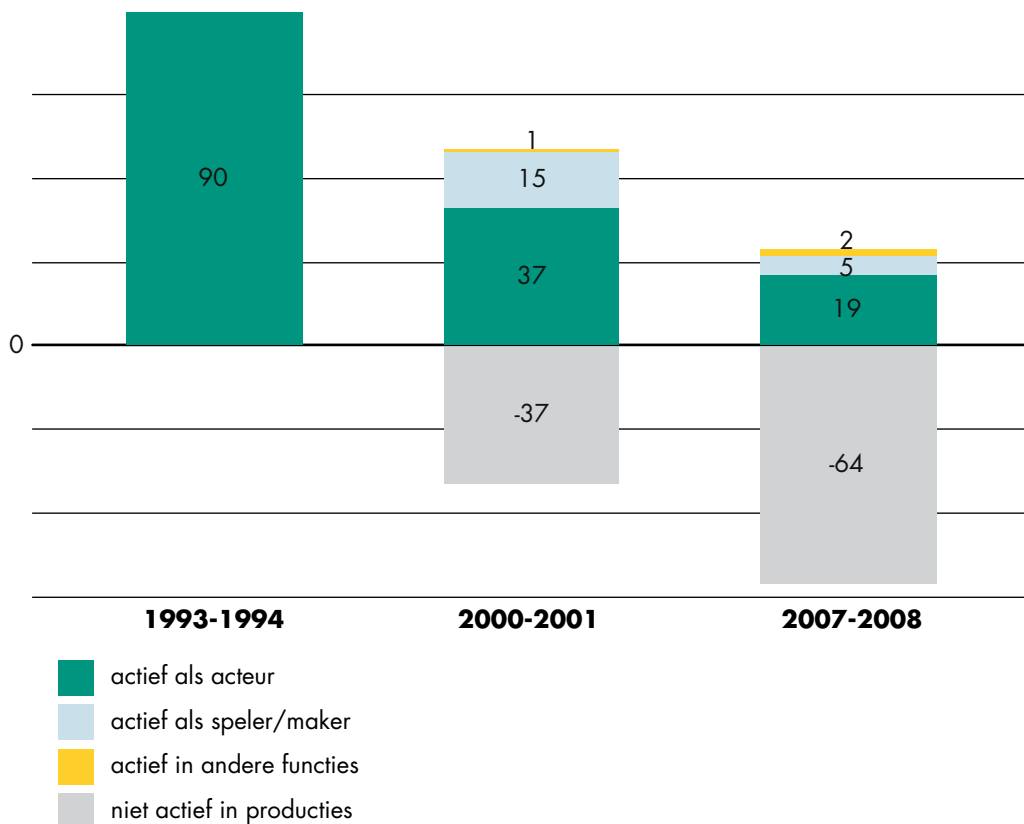
Grafiek 6 geeft de organisaties weer waar de 64 verdwenen productievellingen destijds het meest actief waren: de groene rij bevat het aantal verdwenen acteurs, de gele het aantal rollen dat die acteurs in 1993-1994 samen voor hun rekening namen.

De top van de lijst wordt ingenomen door stadstheaters: naast KNS en NTGent prijkt ook het KJT (de voorloper van HETPALEIS) prominent bovenaan. 25% van de 'verdwenen' acteurs uit 1993-1994 – althans diegenen die in dat seizoen aan drie of meer producties meewerkten – zaten destijds in het vaste gezelschap van de KNS. Tellen we de hoofden van deze drie stadstheaters op, dan komen we aan 52%. De ontbinding van de grote ensembles speelt dus wel een rol.

Een opmerkelijke afwezige in deze lijst is de KVS, het Brusselse stadstheater. Dat is het resultaat van een combinatie van structurele en incidentele factoren. Belangrijk is dat KVS in dat seizoen het klassieke ensemblemodel combineerde met andere vormen van (co)productie (De Korre, Ultima Vez, Dito'Dito). Nogal wat spelers werden gerekruteerd via gezelschappen met wie men samenwerkte. Het KVS-ensemble zelf was ook minder actief dan voorzien: seizoenopener *Hedda Gabler* werd op de valreep afgelast, waardoor er slechts twee echte ensembleproducties waren en niet veel van de KVS-acteurs in 1993-1994 aan minstens drie Vlaamse theaterproducties meespeelden (Sien Eggers, Peter Tuinman). Acteurs die wel aan drie of meer producties meewerkten, vinden we ook in het steekproefseizoen 2007-2008 nog op de podia (Jef Demedts, Chris Thys). Ten slotte waren enkele KVS-spelers van toen (Senne Rouffaer, Nolle Versyp) elders ook met regie- of ontwerp opdrachten aan de slag, waardoor we hen hier als 'speler/maker' zien.

De huizen die bovenaan de grafiek staan, lijken wel strikter via de klassieke ensembleformule te hebben gewerkt: we zien gemiddeld meer dan

Grafiek 5: uitstroom en 'functie' van de 90 productiefste acteurs-uit-1993 in latere seizoenen



drie producties per acteur. Dat doet vermoeden dat die met een jaarcontract in dienst waren, hoewel onze databank geen info bevat over arbeidscontracten. Er is alleszins sprake van een bijzonder hechte relatie tussen deze huizen en hun acteurs.

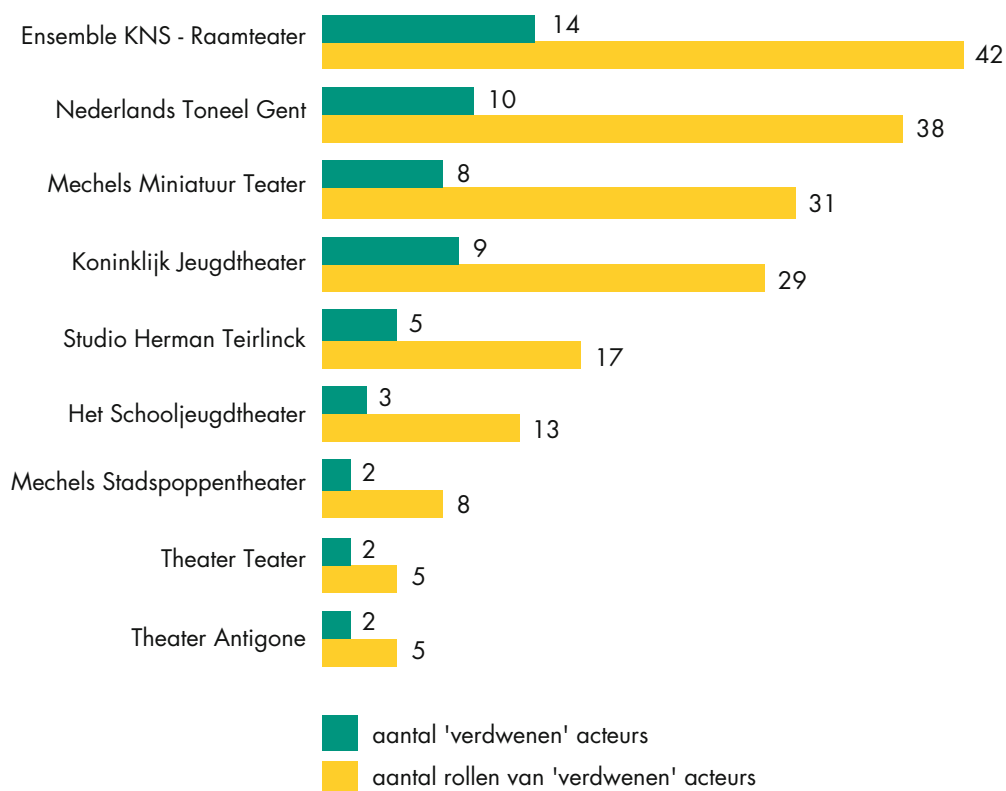
(Voetnoot: de producties van Studio Herman Teirlinck zijn afstudeervoorstellingen. De Studio verschijnt in de bovenstaande lijst omdat een aantal alumni andere wegen zijn opgegaan, bijvoorbeeld Pieter Embrechts en Louis van Beek.)

We kunnen de bovenstaande grafiek vervolgens completeren met zijn tegendeel. Bij welke gezelschappen waren de acteurs die in 2007-2008 wél nog bij de productie betrokken zijn, in 1993-1994 actief?

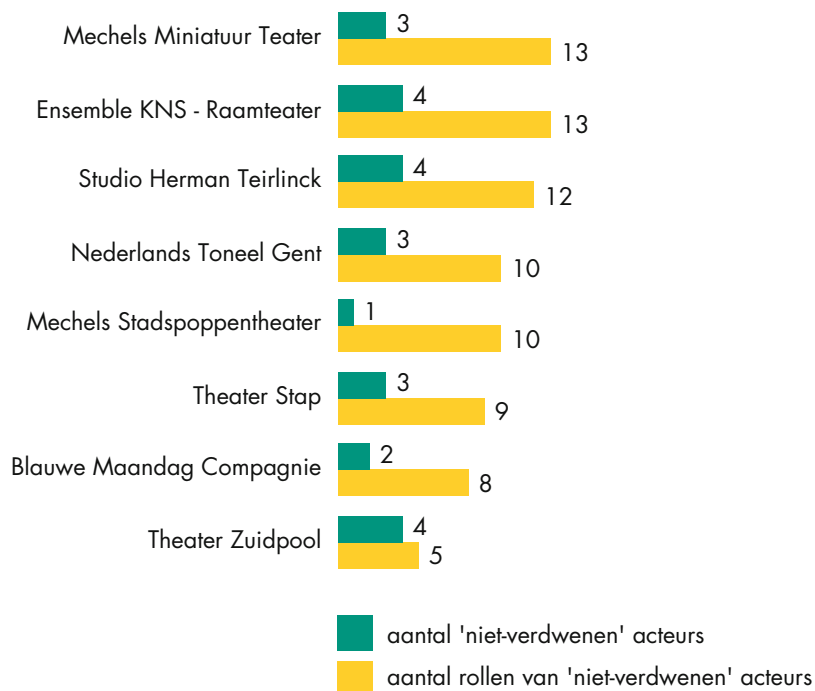
Grafiek 7 is op dezelfde manier opgebouwd als de vorige. We zien bij welke gezelschappen onze *niet*-verdwenen acteurs in het seizoen 1993-1994 het meest actief waren. We zien opnieuw het aantal acteurs en het aantal rollen dat deze acteurs bij de organisatie in kwestie verzamelen.

Opmerkelijk: we zien voor een goed deel dezelfde organisaties, zij het in andere volgorde. Een aantal spelers van de toenmalige ensembles van MMT, NTG en KNS zijn in 2007-2008 wel nog actief in het theater, maar niet bij een ensemble en ook niet in alle gevallen als acteur (Hans Van Cauwenberghe, Tuur de Weert, Christel van Schoonwinkel, Peggy de Landtsheer,...). Die hebben zich dus weten aan te passen aan de veranderende productiecontext, die – zoals we dadelijk zullen zien – in vele gevallen nadrukkelijk breder is dan enkel de theaterproductie. De conclusie is dus dat de ontbinding van de ensembles niet op deterministische wijze leidde tot werkloosheid van de acteurs. Een aantal van hen is nog steeds actief in de producties uit de VTi-databank. Dat anderen uit het vizier verdwijnen, betekent ook niet dat zij werkloos waren, integendeel. Het toont de grenzen van de productiedatabank, die voorlopig niet aangepast is om hybride loopbanen van individuele makers in kaart te brengen. Onder meer de 'vrije sector' en de audiovisuele productie vallen buiten de scope.

Grafiek 6: de 'hotspots' van de verdwenen acteurs uit 1993-1994



Grafiek 7: de 'hotspots' van de niet-verdwenen acteurs uit 1993-1994





Karin Jacobs / *Garuma* - Koninklijk Jeugdtheater, 1994-1995 (foto: Stad Antwerpen)

HYBRIDE LOOPBANEN

Het bovenvermelde citaat uit 'Survival in de podiumjungle' relateert de uitstroomcijfers op nog een andere manier. De 'verdwenen' acteurs zijn uiteraard niet helemaal van de kaart verdwenen. De grafieken 3 en 4, en het hele bovenstaande verhaal, tonen de beperkingen van een databank die zich enkel richt op professionele producties gelinkt aan het Vlaamse subsidiesysteem. De VTi-databank registreert maar een beperkt aandeel van de mogelijke activiteiten van podiumkunstenars (naast lesgeven, werk in de audiovisuele sector, omkaderende functies in de podiumpraktijk,...).

Een aantal van de acteurs in kwestie is inderdaad uitgestroomd. Sommigen zijn overleden. Een aantal is met pensioen. Maar in nogal wat gevallen zijn ze zelfs nog steeds professioneel actief, soms binnen de podiumkunsten: als directeur, zakelijk leider of lesgever staan ze soms dicht bij de acteurs. Nogal wat acteurs zijn actief als docent of coördinator in het deeltijds kunstonderwijs. Soms zijn ze in andere sectoren aan de slag gegaan. Niet zelden combineren ze werk in verschillende sectoren met elkaar.

Belangrijk is dat de zogenoemde 'vrije sector' niet systematisch wordt opgevolgd. Daardoor verdwijnt een aantal van de acteurs uit 1993-1994 uit het gezichtsveld. Sommigen zijn nog steeds actief, maar binnen gezelschappen die weinig raakpunten hebben met het subsidiesysteem. Acteur Jo Decaluwe, bijvoorbeeld, vinden we in de VTi-databank niet meer terug in 2007-2008. Maar hij is veelzijdig actief in het Gentse theater De Tinnen Pot, als acteur, regisseur en directeur. Gerd De Ley is sinds de jaren 1970 de drijvende kracht achter Theater Paljas, dat in de tijd van het Theaterdecreet (1975-1993) geregeld subsidies kreeg maar sinds begin jaren 1990 niet meer. Paljas is nog steeds actief, maar de producties worden op VTi niet meer geïventariseerd.

Voor verder onderzoek naar de positie van podiumkunstenars in het algemeen en acteurs in het bijzonder is het dus zaak om de gegevens uit de VTi-databank aan te vullen met informatie over andere sectoren. Naast de vrije sector vraagt ook de audiovisuele sector aandacht. Voor een aantal acteurs die in de jaren 1990 actief waren op de Vlaamse podia, is dat soms een aardige schnabel en vaak een fulltime bezigheid. Sommigen kunnen rondkomen met hun rol in soaps, andere televisiereeksen of Vlaamse kort- of langspeelfilms. Vele anderen vertolken sporadisch rollen voor film of televisie.

SOAPS ALS CASE

Als voorschot op meer uitgebreid onderzoek naar de overlap tussen de theaterproductie en werkgelegenheid in de audiovisuele sector, presenteren we tot slot van deze cijferoefening een kleine steekproef, op basis van gegevens van de Internet Movie Database (www.imdb.com). De IMDb bevat veel informatie over films en televisiereeksen uit verschillende landen. Deze databank brengt ook een substantieel deel van de Vlaamse audiovisuele productie in kaart. Wij plukten van deze site de volledige casts voor een aantal langer lopende soapreeksen:

- *Familie* (1991-heden, info over 853 episodes),
- *Wittekerke* (1993-2008, info over 234 afleveringen),
- *Thuis* (1995-heden, info over 1.025 episodes).

Dit is al bij al een zeer beperkt segment van de Vlaamse audiovisuele productie, maar in het kader van deze steekproef naar de 'whereabouts' van de acteurs uit 1993-1994 is het relevant om er even bij stil te staan. De opkomst van de soap in Vlaanderen valt immers samen met de geleidelijke ontbinding van de ensembles van de stadstheaters en andere gezelschappen. De aanname bestaat dat met de soaps een alternatieve arbeidsmarkt is ontstaan waar precies deze theateracteurs aan de

Tabel 3: de 'whereabouts' van de theateracteurs uit 1993-1994 (Bron: VTi en IMDb)

	Aantal producties in 1993-1994	Aantal producties in 2000-2001	Aantal producties in 2007-2008	Aantal soaps sinds 1991	Aantal soapafleveringen sinds 1991*
An Nelissen	3	2	0	1	*
Annemarie Picard	3	2	0	3	4
Annemie Wittocx	5	3	1	0	0
Bart Van Avermaet	3	1	0	2	142
Bart Voet	3	2	3	0	0
Bert Cosemans	3	1	1	1	*
Brigitte De Man	3	1	0	1	2
Caroline Rottier	4	1	1	0	0
Chris Boni	4	1	0	1	166
Chris Thys	4	5	3	1	20
Christel Vanschoonwinkel	4	0	1	0	0
Dirk Meynendonckx	3	0	0	2	116
Els Dottermans	4	1	3	0	0
Els Magerman	4	0	0	1	*
Erna Roefs	3	1	1	0	0
Esmée Bos	3	1	2	0	0
Frank Aendenboom	3	1	0	1	*
Gilda De Bal	4	1	3	0	0
Guy Dermul	3	8	6	0	0
Hans Van Cauwenberghe	3	3	2	1	2
Herbert Flack	3	1	0	2	5
Herman Coessens	4	0	0	2	2
Hilde Van Haesendonck	4	4	3	0	0
Ivan Pecnik	3	2	3	1	4
Jef Demedts	4	1	2	2	41
Julienne De Bruyn	3	4	0	1	12
Karen De Visscher	4	0	1	0	0
Karin Jacobs	3	0	0	1	9
Koen De Sutter	3	6	1	0	0
Lilian Keersmaekers	4	2	1	0	0
Luc Springuel	5	4	4	2	1
Magda Cnudde	4	1	0	1	10
Mark Stroobants	4	0	0	1	*
Mieke Verheyden	3	1	0	2	4
Nadine Van Miert	3	1	1	0	0
Nancy Schellekens	3	1	1	0	0
Patricia Goemaere	3	0	2	1	7
Peggy De Landtsheer	3	3	1	1	*
Pierre Callens	3	1	0	2	21
Steve De Schepper	3	6	3	0	0
Theo Hijzen	4	4	0	1	2
Tom Van Bauwel	3	4	2	1	*
Tuur De Weert	4	5	4	0	0
Walter Moeremans	4	1	0	1	118
Walter Rijs	3	0	0	1	*
Wim Stevens	3	0	0	3	59

*: de informatie over het aantal soapafleveringen is niet altijd weergegeven in de IMDB. Waar een asterisk staat is de informatie niet beschikbaar, de andere gegevens moeten als een minimum worden gelezen.

slag konden. In welke mate is dat het geval? De IMDb vergelijken met de podiumdatabank van VTi maakt het mogelijk om de overlap tussen beide circuits in kaart te krijgen.

Aan de 2.112 verschillende afleveringen van *Familie*, *Thuis* en *Wittekerke* waarover de IMDb gegevens verzamelde¹, werkten in totaal 582 verschillende acteurs mee aan. 135 acteurs waren in verschillende soaps te zien. 17 werkten er aan alle drie de soaps mee.

Het zijn al bij al zeer diverse verhalen. Net zoals we acteurs hebben die slechts éénmalig op het theater verschijnen, zijn er 'thuisspelers' en 'bezoekers'. De IMDb bevat over niet weinig acteurs informatie over het aantal afleveringen waarin zij meespelen. Sommigen duiken slechts éénmalig op, voor vaste *Familie*-leden die aan honderden afleveringen meewerkten is dit al jaren een vaste dagtaak. 86 acteurs werkten mee aan 50 soapafleveringen of meer. (Allicht is de informatie over het aantal afleveringen niet volledig; daarom moeten de hier weergegeven cijfers als een minimum worden gelezen).

Als we naar de overlap van deze groep met de acteurs van 1993-1994 kijken, kunnen we ons een beeld vormen van de *fall-out* van de ontbinding van de ensembles.

- Van de 629 acteurs actief in het theater (1993-1994), vinden we in de loop der jaren 125 (ofwel één op vijf) terug in de soapafleveringen.
- 503 van de theateracteurs uit 1993-1994 zien we niet in soaps verschijnen.

We stelden hierboven vast dat er zowel in het theater als in soap productieve acteurs zijn en passanten. Beperken wij deze cijferoefening tot de meest 'productieve' theateracteurs, dan blijkt dat 29 van de 90 nadien in de soaps opduiken, dus 30%. Sommigen deden dat eerder incidenteel, anderen met een grote regelmaat (Chris Boni, Bart van Avermaet, Walter Moeremans en Dirk Meynendonckx zijn de koplopers). 61 onder hen zijn – althans volgens de IMDb-gegevens – zeepvrij.

Er blijken dus wel wat acteurs die werk in beide 'sectoren' met elkaar combineren, waarbij het zwaartepunt kan verschillen. Op zoek naar de 'whereabouts' van de acteurs van 1993, is het dan ook noodzakelijk om verschillende informatiebronnen met elkaar te combineren. Kijken we naar wie van de 90 meest productieve acteurs-uit-1993 ofwel in 2007-2008 op de planken stond ofwel ooit in een soap meespeelde, dan spreekt de informatie over 46 spelers, ongeveer de helft van het contingent.

De tabel combineert informatie over soaps met gegevens over theaterproducties. Het blijkt dat er veel particuliere verhalen zijn. Een aantal acteurs-uit-1993 zijn helemaal verdwenen uit de theaterproductie maar vonden werk in soapland (Chris Boni, Walter Moeremans, Dirk Meynendonckx). Sommigen zijn in 2007-2008 nog steeds aan de slag in het theater, maar niet in de onderzochte soaps (Tuur de Weert, Hilde van Haesendonck, Gilda de Bal, Steve de Schepper). Anderen verdwenen even uit de theaterproductie maar keerden later ook weer terug (Patricia Goemaere, Karen de Visscher). Nog anderen spelen meer theater, maar duiken occasioneel op in soaps (Luc Springuel, Ivan Pecnik). En er zijn er die zowel in het theater als in de soap 'passanten' zijn. Daarbij is meteen ook duidelijk dat de tabel slechts een zeer beperkt deel van de Vlaamse audiovisuele productie in kaart brengt. Er zijn er in de bovenstaande lijst niet weinig die we kennen van tv-reeksen waarover we geen gegevens verzamelden: we herkennen acteurs uit *Witse*, *Aspe*, *Flikken*, *De Rodenburgs*, *Sara*,... en vele langspeelfilms.

Behoorlijk wat acteurs 'cumuleren' acteerprestaties in de professionele productie en in soaps. Velen vinden in een van de twee werelden duidelijk een hoofdbezigheid, terwijl ze in andere sectoren al dan niet passanten zijn. Anderen horen vandaag in geen van beide echt thuis. Dat betekent dus dat we – als we in toekomstig onderzoek de loopbanen van acteurs beter in het vizier willen krijgen – nog nieuwe puzzelstukjes zullen moeten verzamelen.

1. De gegevens werden geraadpleegd op 14 januari 2010.



Stefanie Claes / *Sleutelveld* - BRONKS, 2009-2010 (foto: Raymond Mallentijer)

TIJD OM TE ZOEKEN WAT JE WIL DOEN

STEFANIE CLAES, SOFIE PALMERS EN OSCAR VAN ROMPAY OVER HET BEGIN VAN EEN THEATERLOOPBAAN

Jolien Gadeyne

Drie jonge acteurs, alle drie geboren in 1983, kijken naar het huidige theaterlandschap en hun toekomst. Na haar opleiding Germaanse Talen studeerde Sofie Palmers in 2009 af aan de Toneelacademie Maastricht. Voordien was ze al actief als actrice in jeugdvoorstellingen van *FABULEUS* en *BRONKS*. Stefanie Claes volgde voor haar opleiding aan het RITS nog plastische kunsten in Gent en speelde één jaar in de soap *Familie*. Oscar Van Rompay studeerde aan het Herman Teirlinck Instituut in Antwerpen en liep vier jaar geleden stage bij NTGent, waar hij sindsdien is blijven werken. We doorspekken dit interview met uitspraken van Sien Eggers over de thematiek van 'spelen en maken'.

Wat doet een pas afgestudeerd acteur om werk te vinden? Kan een stage daarbij helpen?

Oscar Van Rompay: Stage, dat is geweldig. Je komt als onervaren nietsnut op goede plaatsen terecht. Voor gezelschappen komt het goed uit dat ze je niet hoeven te betalen. Daarom word je makkelijk aangenomen. Dat voorrecht heb je als net afgestudeerde niet meer. Dan beoordelen ze je puur op kwaliteit.

Sofie Palmers: Stage is vooral een leuke manier om mensen te leren kennen waarmee je later nog kan samenwerken. Daarnaast geeft het je de kans om af te tasten wat je graag doet. Speel ik het liefst in een collectief of in een gezelschap? Wil ik

spelen of maken? Ik vond het tijdens mijn stages bij de Koe en SKaGeN bijvoorbeeld zeer fijn om kennis te maken met het avondcircuit naast de jeugdvoorstellingen bij BRONKS en FABULEUS waarin ik voordien al had gespeeld.

Stefanie Claes: Ik deed mijn stage als actrice bij Zuidpool. Ik heb daar veel bijgeleerd maar wil meer dan alleen acteren. Ik zie me eerder dingen maken. Al moet ik daar nog helemaal mijn weg in zoeken. Ik ben blij dat ik in het RITS vier jaar heb gehad om dat te doen. Daar dient je opleiding voor een stuk voor: tijd krijgen om te zoeken wat je wilt doen.

“Ook jonge acteurs hebben het niet gemakkelijk. Ze zouden na hun studies de kans moeten krijgen om opgenomen te worden in een gezelschap. Op die manier zijn ze toch even uit de regen en kunnen ze veel bijleren. Nu moeten ze alles zelf maken. En natuurlijk doen ze dat, want ze willen als acteur bezig zijn.” Sien Eggers



Oscar Van Rompay / *Tien geboden* – NTGent / Wunderbaum, 2008-2009 (foto: Phile Deprez)

Dus de opleiding bereidt je voor op de grote stap?

OVR: Ja, maar er valt ook nog veel te leren na je opleiding. Dat is logisch. Een toneelschool moet acteurs opleiden. Die moet je niet vormen om contacten te leggen of om aan werk te geraken. Studenten hebben de verantwoordelijkheid om te sleutelen aan de aspecten die hun opleiding onderbelicht laat. Ik heb mijn stages gekozen omdat ik dacht: ik wil niet in een gezelschap spelen, maar dan heb ik dat toch al gedaan binnen mijn opleiding. Toen Johan Simons me nadien vroeg om te blijven, heb ik ja gezegd omdat ik niet tevreden was met het eindresultaat van mijn stage. Ik zag Johans uitnodiging om bij NTGent te werken dan ook als een voortzetting van mijn opleiding. In die vier jaar dat ik ondertussen bij NTGent werk, heeft Johan mij eigenlijk een opleiding voor de grote zaal gegeven. Ik realiseer me wel dat het een grote luxe is en dat het ook ooit zal eindigen. Maar als je vier jaar op onze school gezeten hebt en de kwaliteiten hebt om die school af te maken, dan zal de rest zichzelf wel uitwijzen. Ik weet bijvoorbeeld zo wie ik moet opbellen als ik een vraag heb.

SP: Er zijn zoveel dingen die ze je kunnen leren. Een opleiding tot acteur hoeft voor mij ook niet veel zakelijke aspecten, zoals het schrijven van een subsidiedossier, mee te geven. Ik ben wel blij dat mijn school goede contacten had met gezelschappen. Dat geeft kansen. Daarnaast hebben ze mij geleerd zelf organisaties of acteurs aan te spreken. Ik dacht bijvoorbeeld echt dat gezelschappen mij zouden uitlachen als ik een brief zou schrijven. Maar als je dat niet durft, raak je nooit aan werk. Mijn school bood op die manier kansen om door te stromen. Hoe al het papierwerk in elkaar zit, kun je beter zelf leren in de praktijk.

SC: Ik vond het wel goed dat we in het laatste jaar een kleine schets kregen van manieren om je eigen werk te realiseren. Het is goed dat je een basis krijgt en dat je de rest zelf uitzoekt na je opleiding. Ik ben er wel van overtuigd dat wat je leert, of alle invloeden en indrukken die je krijgt in die vier jaar, veel bepalen over je denken. Ik kan me inbeelden dat als ik het RITS niet had gedaan, ik totaal andere keuzes zou maken.

SP: Ik heb vooral geleerd dat er handvaten zijn die je kunt gebruiken tijdens het spelen. Ik ben als actrice erg impulsief en niet altijd even gefocust. Ik kon die handvaten echt gebruiken. Maar je leert vooral veel door te blijven spelen. Wat je op school echt leert, is blijven doorspelen.

OVR: De realiteit is ook anders dan je schoolomgeving. Ze kunnen je daar niet alles leren, je moet ook dingen ontdekken. Bij NTGent moest ik een voorstelling plots meerdere keren spelen. *Platform* heb ik honderd keer gespeeld. Dat leer je niet op school. Je leert een voorstelling maken, niet spelen. Vroeger was ik zo gespannen voor die eerste voorstellingen dat het altijd op leven en dood was. Op school moest ook ieder woord waarachtig zijn. En dan kom je bij NTGent waar je een stuk twintig à dertig keer speelt. Dat was in het begin heel moeilijk. Ik had dat nog nooit gedaan. Sommige avonden had ik minder zin om te spelen, maar je moet er toch voor zorgen dat het even goed is.

Vinden jullie het belangrijk dat gezelschappen en collectieven ontstaan voor beginnende acteurs?

SP: Ja. De subsidies nemen niet meer toe en dan is het eerste waarop bekibbeld wordt de nieuwe,

“Zelf werk ik het liefst met een regisseur die alles bij elkaar brengt en regelt. Een regisseur staat buiten het stuk en tegelijk staat hij er toch mee in. Maar omdat hij zelf niet speelt of het decor moet maken, kan hij zich met andere dingen bezighouden. Dat is een goede manier van werken. Er zijn nu eenmaal mensen die goed kunnen belichten. Anderen ontwerpen dan weer prachtige kleren. Ik ben een acteur, een speler: dat is mijn vak. Ik heb die andere mensen nodig om me heen. Laat iedereen gewoon doen waar hij goed in is.” *Sien Eggers*

jonge acteur die nog niemand kent. Dat is normaal, maar tegelijk wil ook ik iets toevoegen aan het huidige landschap. Je wordt als jong afgestudeerde afgeraden om zelf iets op te starten omdat er al zoveel is. Maar de bestaande structuren bieden weinig kansen. Als je wilt spelen, kun je maar beter zelf iets maken, want er zijn niet veel gezelschappen meer waar dat kan. Als freelancer wordt er bijna verwacht dat je ingaat op elke oproep om iets te mogen maken, omdat je anders dreigt thuis te zitten. Dat is toch niet oké?

SC: Het idee dat er al zoveel is, dat is het enige waar ik soms last van heb. Soms weet ik niet of ik *goesting* heb om mezelf daar nog tussen te wringen. Maar met die gedachte ben je natuurlijk niets.

SP: Ik ben gewoon graag een speler die mee denkt en creëert. Ik ga niet zo snel alleen een tekst schrijven en mensen achter mijn kar spannen om die tekst dan te brengen. In die zin ben ik totaal geen maker. Door de veranderingen in het landschap krijg je dus meer makers dan spelers. Ik ben benieuwd hoe dat verder evolueert, want volgens mij kan er soms wel een nieuwe wind waaien in de bestaande structuren.

OVR: Ik denk niet dat alles zo rotsvast zit als je omschrijft. Ik heb niet het gevoel dat ik nu niet meer bij Monty kan aankloppen omdat ik al bij NTGent zit. Misschien is het wel makkelijker om van een groot gezelschap naar een kleinere structuur te gaan dan andersom.

SP: Dat denk ik wel. Jij bent voortdurend aan het spelen, dat is een luxepositie. Jij zit constant in een productie en wordt constant gezien. Natuurlijk heb je het dan gemakkelijk om naar iemand toe te stappen met een idee.

Zelf wil ik op dit moment het liefst van al spelen met mensen die ik onderweg ontmoet heb en die me boeien. Je hebt als freelancer natuurlijk minder kans om zomaar een script en een regisseur te kiezen, waardoor je soms in een halve maak-/speelzone terecht komt. Je bent dan niet meer alleen acteur, je denkt over alles mee na. Je bent niet meer alleen aan het spelen maar ook aan het maken. Toch denk ik dat het ook fijn is om af en toe met een regisseur te werken. Je leert daar veel van.

OVR: Een gezelschap is natuurlijk niet alleen maar een sociaal vangnet. Je kunt niet zeggen: ‘Als ik niets anders te doen heb, dan speel ik wel eens bij mijn gezelschap.’ Dat is niet de bedoeling.

SC: Ik zou absoluut niet bij een vast gezelschap willen spelen. Ik heb daar niets tegen maar ik zou daar niet in functioneren. Ik voel mij heel comfortabel bij het idee dat ik nog van alles kan uitproberen.

OVR: Alles heeft zijn voor- en nadelen. Zo ben ik het bij NTGent soms absoluut niet eens met alle keuzes die gemaakt worden. Je kunt echter niet al-



Sofie Palmers / *Meisje Niemand (heimwee dat nooit ophoudt)* – FABULEUS, 1999-2000 (foto: Vera Cammaer)

tijd je mening opdringen. Uiteindelijk maak je iets samen met je collega's en de regisseur, en dan is het logisch dat je soms van mening verschilt. Dan maak je gewoon een klik en hou je je daar verder niet meer mee bezig. De regisseur neemt de eindverantwoordelijkheid voor het stuk.

SP: Ik vind het heel moeilijk om dan te zwijgen. Ik wil uitvissen hoe groot mijn aandeel in een productie kan zijn. Hoeveel mag je twijfelen?

OVR: Dat is een interessant leerproces. Maar ook al sta ik niet achter elke beslissing, toch heb ik mijn eigen inbreng. Hoeveel je regisseur je ook oplegt, je blijft gewoon altijd je eigen speelveld hebben. Daarbinnen, of dat nu groot is of klein, kun je je eigen patroontjes maken. Na mijn studies heb ik met mijn medestudenten een collectief opgericht waarmee we één voorstelling hebben gemaakt. En ja, *that was the end of it*. We waren met zes en hadden het allemaal heel moeilijk om iets te laten

“Het is door een goede entourage dat je als jongere iets bijleert. Een ervaren acteur staat niet meer op zijn benen te trillen. Het is toch fijn voor een jonge gast dat er zo een oud kiekeken naast hem staat dat zegt: ‘Maak je geen zorgen, dat komt goed.’ Ook als oudere acteur is het interessant om de bevindingen van die jongeren te horen. Je hebt ouderen en jongeren nodig, dat is in het leven ook zo. Maar ken jij nog veel acteurs ouder dan 65?” Sien Eggers

gaan. Er was te weinig vertrouwen om te zeggen: ‘Oké, doe jouw ding maar, ik volg je keuze.’ Het is maar hoe je ermee om gaat.

SP: Ik merk dat ik het als speler minder leuk vind wanneer mij alles op voorhand wordt opgelegd. Het is leuker als ik zelf aan de tekst kan sleutelen, al is dat evenwicht soms moeilijk. Je zit dan toch weer te schipperen in die maker/spelerzone waar ik het daarnet over had.

OVR: Met de opkomst van het woord ‘maker’ lijkt het dat je als acteur alleen maar uitvoerder kan zijn. Zo word ik door buitenstaanders bestempeld: een acteur die uitvoert wat de regisseur vraagt. Terwijl ik me niet zie als een uitvoerder. Iedere acteur creëert zijn eigen rol vanuit zijn eigen persoonlijkheid. In die zin ben je altijd voor een stuk maker. Ik heb nog nooit het gevoel gehad dat de regie mij beknot in wat ik wil doen.

DE DURF OM ECHT VOOR IEMAND TE KIEZEN

CLARA VAN DEN BROEK EN MATHIJS SCHEEPERS OVER HET WERKEN ALS COLLECTIEF

Jolien Gadeyne

SKaGeN is een van de succesvolle acteurscollectieven die de voorbije decennia zijn ontsproten aan het Antwerpse conservatorium. Samen met Valentijn Dhaenens, Korneel Hamers en Bruno Vanden Broecke studeerden Clara van den Broek en Mathijs Scheepers in 2000 af aan Toneel Dora Van der Groen. We ontmoeten hen in de artiestenloge van HETPALEIS, vlak voor de laatste opvoering van hun jongerenvoorstelling *Wonderland*.

SKaGeN is een collectief van makers. Welke gevolgen heeft dat voor het werkproces?

Clara van den Broek: Elke beslissing nemen we collectief en uiteindelijk komen we ook altijd tot een consensus. Natuurlijk zijn de verschillende leden van het collectief sterker in verschillende fases van het maakproces. Toch lukt het iedere keer om door veel te discussiëren op dezelfde golflengte te komen.

Mathijs Scheepers: Het is zoals een wielerploeg waarbij de ene op een ander moment piekt dan de andere, waardoor je samen als ploeg kunt winnen. Daarom geeft samenwerken ook zoveel voldoening. Als je na afloop buigt voor het publiek, weet je dat je achter elke beslissing van die voorstelling kunt staan. Je moet je dan voor niets excuseren. Als je als acteur in een regie staat, durf je achteraf in de bar wel eens te zeggen: 'Ik vind dat eigenlijk ook niet zo goed, maar de regisseur...'

CVDB: Je moet natuurlijk het geluk hebben dat je mensen vindt met wie het zo goed klikt. Dat is *pure chance*. Kijk maar naar de andere collectieven die bij Dora Van der Groen zijn ontstaan. FC Bergman is net begonnen, maar wij zijn al negen jaar bezig. En tussen ons en de Roovers zit zeven jaar. Het

is niet zo dat je met elke klas een collectief kunt en wilt beginnen.

MS: Een collectief opstarten is geen doelgerichte keuze. Je komt elkaar tegen en door in dezelfde klas te zitten, word je verplicht om samen te spelen. Het is niet vanzelfsprekend om mensen die niet voor elkaar kiezen toch samen te zetten. Laat staan dat ze na vier jaar studeren, besluiten om samen verder te gaan. Er wordt vaak gezegd dat wij in de voetsporen treden van vorige collectieven die ontstaan zijn bij Toneel Dora Van der Groen. Zelf zie ik dat anders. Als STAN of de Roovers niet bestonden, hadden we ook een collectief opgericht. Het enige gemeenschappelijke met hen is dat we van dezelfde school komen en dat we zonder regisseur werken.

Dus het is iedereen aan te raden?

CVDB: Iedereen moet voor zichzelf weten of voelen hoe hij of zij het liefst werkt.

MS: Ik ken wel een aantal acteurs die jaloers zijn op hoe wij werken, die denken dat je in een collectief pas écht je *ding* kunt doen. Ik zie het als een gelukkig toeval.

CVDB: Een aangenaam psychologisch gevolg is dat je je minder alleen voelt als maker. Je kan je ideeën voortdurend toetsen aan de anderen. En samen heb je veel meer ideeën dan alleen. Je kan het beste eruit filteren.

MS: Je bent sterker samen dan alleen. Zeker in dit land. België is een zeer ondankbaar land voor een individuele kunstenaar. Neem nu iemand als Jan Decorte. Die man zou bij wijze van spreken in Duitsland al een standbeeld hebben, volledig terecht. Hier moet hij blijven knokken en altijd op-

nieuw beginnen. Als acteur is het moeilijk in een land dat zo slecht omgaat met zijn grote helden. Stany Crets en Peter Van den Begin hebben dat ook al ondervonden. Op een bepaald moment zijn ze zich gaan profileren als duo. Je bent gewoon sterker samen dan alleen.

Doen jullie nog veel dingen los van het collectief?

MS: Allemaal werken we ongeveer de ene helft van het jaar met SKaGeN en de andere ergens anders. Dat vind ik ook het leukste, voor mezelf en voor de anderen. Door nieuwe dingen te doen, evolueer je en word je terug interessant voor elkaar. Zo heb ik de afgelopen jaren naast theater veel voor televisie gedaan. Ik zie dat dan ook als één geheel. Zowel theater als televisie passen binnen mijn loopbaan. Voor mij zijn dat geen twee gescheiden dingen.

CVDB: Bij mij werkt dat hetzelfde. Al wat ik doe, binnen en buiten SKaGeN, draagt bij tot wie ik ben en wat ik maak. Het is meer een inhoudelijke dan een financiële keuze om dingen te combineren. Je zet je ideeën uit in de tijd en zo geraken de jaren vol. Natuurlijk vraag ik me soms wel af wat ik binnen tien jaar ga doen. Zal ik dan nog wel werk hebben? En wat zal ik anders doen? Maar in eerste instantie word je toch gestuurd door artistieke gedrevenheid, niet door de bezorgdheid om een inkomen. En toch: als iemand me vraagt voor een miniroletje in een serie, dan doe ik dat soms voor het geld. Of om niet te verdwijnen, om gezien te worden.

MS: Ik zou het jammer vinden om iets voor het geld te doen. Ik probeer dat te vermijden, omdat ik nooit het gevoel wil hebben dat ik werk. Ik wil doen wat ik graag doe, vanuit een gedrevenheid en het geloof dat het iets uitzonderlijk moois kan worden. Ik snap dat geld natuurlijk wel aan de orde is als je een gezin hebt. Ik weet dat ik daar ongelukkig van word maar veel acteurs redeneren zo.

De stap van theater naar televisie is niet zo eenvoudig. Net als in theater wordt er in de televisiewereld heel hard gewerkt, waardoor er weinig tijd is om naar theater te gaan. Dat is jammer, want dat maakt het heel moeilijk voor goede acteurs om ontdekt te worden. Binnen televisie zijn er gewoon te veel mensen die heel weinig acteurs kennen. Dan mag ik ze nog telefoonnummers geven en zeggen: 'Dat is een erg goeie acteur, bel die op.' Ze doen dat niet. Herwig Ilegems, bijvoorbeeld, is toch echt *ne patat* van een acteur. Het duurde tot *Van vlees en bloed* voor de tv hem ontdekte. Zijn die de afgelopen vijftien jaar wel eens naar een voorstelling geweest? En zo krijg je dus acteurs die voor weinig geld een rolletje spelen om gezien te worden. Die worden dan gewoon schandalig onderbetaald. Er bestaat ook geen CAO voor mensen die voor televisie werken. Dat vind ik echt een schande. Ik ken mensen die voor een hele draaidag honderd euro gefactureerd kregen. Daar hou je minder dan

vijftig euro van over en dan moet je nog naar die studio rijden en terug. Dat is bijna slavernij. Ik heb dat zelf ook gedaan, hoor. Als beginnend acteur ben je gewoon loslopend wild.

Wordt televisiewerk als acteur door collega's afgekeurd?

CVDB: Bij ons niet.

MS: De houding tegenover televisiewerk is intussen veranderd. Vijftien jaar geleden was acteren in een tv-reeks zagezegd een knieval voor de commercie. Dat idee is toch heel sterk afgezwakt.

CVDB: Maar goed ook, want het is geen consequente manier van redeneren. In de cultuursector leven we nu eenmaal van subsidies, en die hangen af van hoe goed het gaat met de economie. Als je sectair anti-commercieel denkt, verzet je je tegen de details van het systeem, maar niet tegen het fundament ervan. Je kan je natuurlijk wel verzetten om esthetische redenen, omdat je reclame bijvoorbeeld esthetische vervuiling vindt. Of om morele redenen: omdat je geen producten wil verkopen.

Een collectief werkt zonder regisseur. Jullie schaven dus zelf aan de tekst en beslissen over het decor en de kostuums. Zien jullie jezelf eerder als makers dan als spelers?

CVDB: Ik ben een maker, omdat voor mij dat woord alles een beetje omvat: ideeën bedenken, schrijven, spelen...

MS: Ik vind 'maker' een slecht woord. Voor mij zit er te weinig 'acteur' in. Ik zie mezelf dan ook eerder als speler, omdat ik geloof dat ik dat het beste kan. Een maker lijkt geen acteur te zijn.

CVDB: De evolutie naar 'makers' heeft te maken met het verdwijnen van de vaste, grote gezelschappen. Als je nu afstudeert aan een toneelschool kan je maar beter een eigen project opzetten dan te wachten tot iemand je vraagt, als je aan de slag wil blijven. Die verdwijning is er natuurlijk gekomen door een veranderde canon: de acteur wordt nu veel meer bekeken als iemand die iets te vertellen heeft op scène, niet meer als een louter uitvoerend kunstenaar. Ook ik ben als lesgever op zoek naar wat iemand per se wil vertellen op scène. Langs de andere kant vind ik ook wel dat er te veel geproduceerd wordt.

MS: Het is gewoon een economisch gegeven dat de markt te klein is. In andere landen heb je dat niet. Hier presenteert Erik Van Looy, de meest succesvolle regisseur van België, een quiz. Dat zie je elders niet. De meeste mensen komen niet rond met één ding.

CVDB: De mobiliteit en de zelfstandigheid van de acteur vandaag vind ik wel waardevol, maar



v.l.n.r.: Korneel Hamers, Valentijn Dhaenens, Clara van den Broek, Mathijs Scheepers, Bruno Vanden Broecke / *Wonderland* – SKaGeN, 2009-2010 (foto: Kurt Van der Elst)

anderzijds betreur ik dat er geen link meer is tussen grote theaters en de opleiding, in Antwerpen bijvoorbeeld tussen de toneelopleiding en het Toneelhuis. Het is belangrijk dat jonge spelers kansen krijgen en in grote zalen leren spelen. In de eerste jaren leg je de basis voor je loopbaan. Je kunt alleen maar blijven spelen door te spelen. Je kan eigenlijk niet solliciteren. Jonge acteurs moeten stages lopen, netwerken, mensen ontmoeten.

MS: Ik begrijp ook wel dat het oude systeem uiteengespat is. Soms moet je iets durven weggooien om opnieuw te kunnen beginnen. Maar ik denk dat het verlangen naar gezelschappen wel terug

zal komen. NTGent heeft nu toch ook opnieuw een vaste kern? Het is een beetje een promiscue theaterlandschap geworden, waar nog weinig mensen de durf opbrengen om écht voor iemand te kiezen. Hoewel dat volgens mij net iets heel moois is en heel veel mensen dat graag zouden doen.

Jolien Gadeyne is bachelorstudent cultureleagogiek aan de VUB en doet een stage op VTi rond de initiatieven die we ontwikkelen naar individuele kunstenaars.

ARBEID EN GERECHTIGHEID

LOONKOSTENANALYSE VAN GESUBSIDIEERDE THEATERGEZELSCHAPPEN

Emmeline Byl

Op basis van gegevens van het Agentschap Kunsten en Erfgoed van het Vlaamse ministerie van Cultuur, onderzoekt deze bijdrage de loonkosten van gesubsidieerde theatergezelschappen (2006-2008). Hierbij zoomen we meer specifiek in op het aandeel van diverse relevante beroepsgroepen: omkaderende functies, uitvoerende en andere kunstenaars, freelancers... Hoewel dit materiaal te beperkt is om de vraag naar de financiële positie van de theaterkunstenaar helemaal adequaat te beantwoorden, geeft het toch een beeld van de huidige situatie.

Deze invalshoek is alvast actueel: de laatste jaren trokken acteurs wel vaker aan de bel voor meer financiële zekerheid en ook de overheid bleek niet ongevoelig voor hun argumenten. Enerzijds gebruikt men de loonkostgegevens van een gezelschap om de subsidiehoogte te bepalen; anderzijds zijn er ook steeds meer opgelegde financiële normen bij de toekenning van deze subsidies.

METHODE

Om tot een analyse te komen, werkten we met de gegevens van structureel gesubsidieerde theaterorganisaties die sinds de invoering van het Kunstendecreet in 2006 werden ondersteund (de organisaties die door de Theatercommissie werden beoordeeld, dus geen festivals of kunstencentra/werkplaatsen). We beperken de oefening tot de organisaties die in 2006 een vierjarige structurele subsidie kregen en degene die in 2006 én 2008 een tweejarige structurele subsidie ontvingen. Mede door de zorgvuldige opvolging van de gezelschappen door het Agentschap Kunsten en Erfgoed, werden drie jaar lang kwaliteitsvolle data verzameld die dit onderzoek ondersteunen.

Uit de loonopgave in inspectieverslagen en afrekeningen van de 35 organisaties die aan deze selectiecriteria voldeden, haalden we specifieke gegevens: het aantal kunstenaars in loondienst, de loonmassa van het aantal kunstenaars in loon-

dienst, het aantal medewerkers in de artistieke ploeg, de loonmassa van de artistieke ploeg, het aantal medewerkers in dienstverband, de loonmassa van de zelfstandigen/honoraria, de loonmassa van de artistieke ploeg buiten dienstverband, de totale loonkosten.

De onderstaande tabel is een vereenvoudigde structuur van de loonopgave en laat zien hoe het Agentschap Kunsten en Erfgoed gegevens over lonen opvolgt. Hierin kunnen we volgens de wijze van tewerkstelling twee kaders onderscheiden: het kader van de tewerkstelling binnen loondienst en het kader van de tewerkstelling buiten loondienst.

Het eerste kader is onderverdeeld in vijf hoofd-categorieën: artistiek, onderhoud logistiek, publiekswerking, technisch-artistiek, administratief. Omdat enkel de categorie 'artistiek' relevant is voor dit onderzoek, wordt hierop ingezoomd. De CAO onderscheidt acht verschillende functies die samen 'het artistieke team' vormen: uitvoerend kunstenaar/artiest, artistieke leiding, dramaturg, ontwerper, programmator, regie-assistent/repetitor, regisseur/choreograaf/muzikale leiding en scheppend kunstenaar. In tegenstelling tot het kader 'tewerkstelling buiten loondienst' wordt dit kader bijzonder gedetailleerd weergegeven. We vinden er informatie van het aantal artistieke medewerkers (aantal getelde hoofden, niet de voltijdse equivalenten), het aantal gewerkte uren/dagen/maanden (n.v.t.) en de loonmassa. Informatie over de tewerkstellingsbreuk (aantal uren per week) en de duur van de contracten ontbreekt. Het aandeel deeltijdse tewerkstelling is dus onbekend, evenals het aandeel korte contracten.

In het tweede kader wordt er een andere indeling gehanteerd: honoraria/diensten op zelfstandige basis, vrijwilligers, kleine vergoedingsregeling, interims/SBK's, stagiairs, derde betalers, bruggensioen en overige. De onderverdeling in de vijf kaderfuncties is er wel (in de tabel werd enkel het artistieke weergegeven), maar de verschillende functies, aantal personeelsleden aantal werkuren binnen de verschillende betalingsvormen worden niet uitgewerkt. Het totaal van de lonen en de vergoedingen is de som van de loonkost in dienstverband en de vergoedingen buiten dienstverband.

Functie	#pers.	loon
1. Artiest / Uitvoerend kunstenaar		
2. Artistieke leiding		
3. Dramaturg		
5. Programmator		
6. Regieassistent / Repetitor		
7. Regisseur / Choreograaf / Muzikale leiding		
8. Scheppend kunstenaar		
Totaal artistiek (1-8)		
Totaal onderhoud logistiek (9-12)		
Totaal publiekswerking (13-17)		
Totaal technisch-artistiek (18-24)		
Totaal administratief (25-26)		
Algemeen totaal		
Aantal medewerkers		
A. Honoraria / Diensten op zelfstandige basis		
B. Vrijwilligerswerk		
C. Kleine vergoedingsregeling		
D. Interims / SBK		
E. Stagiairs		
F. Derde betalers		
G. Brugpensioen		
H. Overige:		
Totaal "vergoedingen buiten loon"		
Totaal lonen en vergoedingen		

'DE FINANCIERING VAN DE KUNSTENAAR'

Het is bekend dat ex-cultuurminister Bert Anciaux bezorgd was om de (financiële) positie van de individuele kunstenaar. Dat blijkt uit de maatregelen die hij nam 'ter ondersteuning' van de kunstenaar. Eén daarvan kwam voort uit het aanvoelen dat een te groot aandeel van het budget voor kunsten werd besteed aan zakelijke omkadering.¹ Dat wilde de

minister reduceren om meer aandacht te schenken aan het artistieke. Daarom werd in een decreetwijziging die vanaf 2010 van start gaat, bepaald dat gesubsidieerde theaterorganisaties voortaan 50% van hun overheidssubsidies moeten besteden aan de bezoldiging van kunstenaars.² Een andere maatregel die Anciaux recent wilde opleggen was specifiek gericht op de stadstheaters. In de toelichting van de Vlaamse Regering bij de beslissingen

1. Citaat uit de toelichting bij de subsidiëring 2009-2012: 'Bronks vormt samen met de Kopergieterij en Het Paleis een drieenheid van onze grote stadstheaters die indicatief zijn in het kinder- en jeugdtheater. Ik ga ervan uit dat deze organisaties een voorbeeldfunctie invullen op het vlak van de ondersteuning van onze kunstenaars. De kunstenaarsvergoedingen moeten hoe dan ook minimaal één derde van de totale kosten bedragen. En binnen de totale loonmassa moeten de lonen aan kunstenaars minimaal 40% bedragen.'

2. Uit het Kunstendecreet, 18 juli 2008: 'Organisaties voor Nederlandstalige dramatische kunst als vermeld in artikel 3, 1°, c), van het decreet, die een financieringsbudget ontvangen dat kleiner is dan 250.000 euro, gelijk is aan of groter is dan 250.000 euro en kleiner is dan 1.000.000 euro per jaar, moeten minimaal 50 procent van het toegekende financieringsbudget gebruiken voor de financiering van kunstenaars.'

werd aangegeven dat de 'stadstheaters', waartoe naast Toneelhuis, KVS en NTGent ook BRONKS, HETPALEIS en KOPERGIETERY gerekend werden, aan specifieke normen voor de bezoldiging van kunstenaars dienden te voldoen. Voor deze groep van organisaties heette het dat de kunstenaarsbezoldiging minimaal een derde van de totale kosten moest bedragen en minimaal 40% van de totale loonmassa. Zoals oKo in de vorige editie van *Courant* toelichtte, bleek het toepassen van deze bijkomende subsidievoorwaarden verre van vanzelfsprekend. Gelukkig heeft minister Anciaux erkend dat de bijkomend opgelegde subsidievoorwaarden inderdaad problematisch zijn en dit zowel op juridisch vlak als op het gebied van de uitvoerbaarheid.

Worden dergelijke normen ook werkelijk gerealiseerd? Om dat na te gaan, hebben we meer nodig dan enkel loonfiches. Volgens het decreet wordt 'de financiering van de kunstenaar' omschreven als het totaal van uitgaven voor de prestaties of activiteiten van kunstenaars, ongeacht de wijze van vergoeding. Dus ook honoraria, inkomsten uit coproductie-overeenkomsten, uitkoopsummen, auteursrechten, kleine vergoedingsregeling voor kunstenaars... Het inkomen van een individuele kunstenaar wordt niet alleen bepaald door een arbeidsovereenkomst. Uit het huidige model voor de loonopgaven kan een correct representatief bedrag dat naar de 'kunstenaar' gaat dus niet worden afgeleid.

Iedere loonopgave benadert naast de algemene loonuitgaven ook de artistieke loonuitgaven in verschillende betalingsvormen. Helaas wordt niet iedere betalingsvorm even gedetailleerd uitgewerkt. Enkel het artistieke personeel in loondienst wordt uitvoerig weergegeven met de eraan gekoppelde CAO-functies en voorschriften. Het onderscheid in de verschillende functies (artiest, artistieke leiding, dramaturg, ontwerper, programmator, regieassistent) vinden we niet terug bij de overige betalingsvormen: vergoedingen voor werk buiten dienstverband. Enkel de totale artistieke loonkost aan bijvoorbeeld 'zelfstandigen/honoraria' wordt weergegeven. De vergoeding van freelance kunstenaars tewerkgesteld binnen of buiten dienstverband kan niet worden afgeleid uit de gegevens. Indien er dus in deze bijdrage wordt gesproken over het aantal kunstenaars of artistiek personeel, gaat het louter om personeel in dienstverband. Bovendien worden ook het auteursrecht, uitkoopsummen, inkomsten uit coproductie-overeenkomsten... onvoldoende toegelicht.

Dit alles laat zien dat de manier van rapporteren nog niet helemaal is aangepast aan de realisatie van nieuwe normen betreffende de financiering van podiumkunstenaars. Dit onderzoek stootte ook op een ander probleem: de moeilijkheid om de verhouding tussen freelancers (inbegrepen de korte arbeidsovereenkomsten) en kunstenaars in vast dienstverband te bepalen.



Warre Borgmans en Tom Ternes / *Mijn grafisch* - De Tijd, 2004-2005 (foto: Patrick De Spiegelaere)

CORRELATIE SUBSIDIEVERMINDERING EN ARTISTIEKE BESPARINGEN

Toneelhuis, KVS, NTGent, KOPERGIETERY, HETPALEIS en 'nakomer' BRONKS nemen jaarlijks het grootste deel van de Vlaamse subsidiepot in, althans wat de theaterorganisaties betreft. Enkel BRONKS kende tussen 2006 en 2008 een stijging van 16,20% ten opzichte van de andere stadstheaters (3,28%). Allicht speelt de exploitatie van de nieuwe infrastructuur op de Varkensmarkt in Brussel hierbij een rol. Vier gezelschappen werden minder structureel gehonoreerd: Union Suspecte en BAFF (Raamtheater vzw) werden het zwaarst getroffen met respectievelijk een daling van -19,60% en -33,00%.

De veronderstelling dat een daling van subsidies vanzelf samengaat met een vermindering van personeel of personeelsuitgaven lijkt snel gemaakt, maar gaat niet helemaal op. Soms doet zich ook bij de sterkste stijgers een daling in personeel voor: Ultima Thule kende een subsidiestijging van 50% maar de personeelsploeg daalde van vijftien naar tien personeelsleden. Anderzijds zijn er ook voor-

beelden die het tegendeel bewijzen: Union Suspecte kende een subsidiedaling van 19,60% terwijl de personeelsploeg werd uitgebreid met 7%. Een aantal factoren speelt een rol. We mogen om te beginnen niet vergeten dat, in het geval van lange opzegtermijnen, de daling van vast personeel pas op langere termijn zichtbaar wordt in de cijfers. Tegelijk moeten we constateren dat het beeld van de loonkosten de veronderstelling wel bevestigt. Zowel Ultima Thule als Union Suspecte maken een loonkostendaling mee. Hieruit kunnen we vaststellen dat Ultima Thule meer personeel buiten dienstverband inschakelt en dat het omgekeerde zich bij Union Suspecte voordoet.

Binnen dit onderzoek blijkt een lichte vooruitgang in het aantal tewerkgestelde kunstenaars bij een min of meer gelijkblijvend aantal artistiek tewerkgestelden. Ook de loonkosten in dienstverband gingen er in drie jaar tijd niet op achteruit.

DE TWERKSTELLING VAN DE UITVOERENDE KUNSTENAAR

Gemiddeld wordt een theaterorganisatie binnen het Kunstendecreet jaarlijks door 45 verschillende mensen in dienstverband ondersteund (aantal personen, geen voltijdse equivalenten). Daarvan zijn er gemiddeld 25 artistieke personeelsleden (waaronder 18 uitvoerende kunstenaars). Enkel de stadstheaters stellen gemiddeld meer dan 45 personeelsleden per jaar te werk. De overige gezelschappen bevinden zich tussen twee uitersten: van 11 personeelsleden (bijvoorbeeld Crew, SKaGeN en Ultima Thule) tot 41 (bijvoorbeeld 't Arsenaal, BAFF en Troubleyn – niet toevallig organisaties met een eigen infrastructuur).

Wanneer we het aantal artistieke medewerkers bekijken ten opzichte van het totale aantal personeelsleden, verdwijnen de zes stadstheaters naar de achtergrond: ze hebben een laag percentage kunstenaars in dienstverband, vergeleken met de totale bezetting. Dat lijkt gemakkelijk te begrijpen vanwege een diversiteit aan functies die deze huizen vervullen. Onderhoud, logistieke functies, publiekswerking, technisch artistieke functies en administratieve functies worden niet alleen afgestemd op de artistieke productie en spreiding, maar ook op de communicatie naar een breder publiek en – zeer belangrijk – het exploiteren van een eigen infrastructuur, met een receptieve werking. Dat relativeert de invalshoek van dit artikel danig: er worden voor wat de stadstheaters betreft specifieke verwachtingen geformuleerd met betrekking tot ondersteuning van kunstenaars en ensemblevorming, maar ook als het gaat om zichtbaarheid in de stad middels infrastructuur en publiekswerking. Ook de subsidies van andere overheidsniveaus hebben een impact op de missie en doelstellingen van deze huizen. Dat zorgt allemaal voor een specifieke kostenstructuur en organogram.

Wat de theaterorganisaties betreft, neemt een artistieke ploeg gemiddeld 54% van de totale werkring in, en het aantal kunstenaars 40%. Bovendien blijkt dat de gemiddelde artistieke ploeg voor 74% uit kunstenaars bestaat. Ensemble Leporello (86%) en Ontroerend Goed (66%) nemen het voortouw. Ze maken deel uit van een groep organisaties waarvan de artistieke ploeg in loondienst grotendeels uit kunstenaars bestaat. Aan de andere kant van het spectrum vinden we BRONKS, met 32% kunstenaars binnen de artistieke ploeg. Ook de andere stadstheaters bevinden zich onder het gemiddelde. Bij hen winnen ook andere artistieke functies aan belang: artistieke leiding, dramaturg, ontwerper, programmator, regiassistente. Hoe vaker er een beroep gedaan wordt op bepaalde artistieke functies, hoe interessanter het blijktbaar is om hiervoor personeel in dienst te nemen.

LOONKOSTEN IN DE ARTISTIEKE PRAKTIJK

Een professionele organisatie doet een beroep op medewerkers in verschillende functies. Gemiddeld bedraagt de totale loonmassa van een theaterorganisatie binnen het Kunstendecreet jaarlijks 1.000.000 euro. Daarvan gaat er gemiddeld 200.000 euro naar kunstenaars in loondienst. Toneelhuis haalt de grootste totale loonmassa voor kunstenaars met 1.003.297 euro per jaar, gevolgd door KVS en NTGent.

Het gemiddelde bedrag dat een theaterorganisatie jaarlijks spendeert aan artistieke werkrachten buiten dienstverband is jaarlijks 83.564,84 euro. Opmerkelijk is het wisselvallige gebruik ervan. Het ene jaar lijken medewerkers buiten dienstverband noodzakelijk, terwijl het andere jaar er amper beroep op wordt gedaan (Needcompany, tg STAN, Malpertuis, DE MAAN). Evoluties en gemiddelden zijn hierdoor moeilijk te bepalen. Al bij al lijkt zich wel een duidelijke toename in deze betalingswijze buiten dienstverband voor te doen.

De lonen aan de artistieke ploeg, aan kunstenaars in dienstverband en aan activiteiten buiten dienstverband vormen respectievelijk 36%, 20% en 8% van de totale loonmassa. Het aandeel 'lonen aan kunstenaars in dienstverband' in verhouding tot de totale loonmassa voldoet dus niet aan de bijkomend opgelegde subsidievoorwaarde van 40%. Op zich is dit geen reden tot paniek. Het gemiddelde van 20% van de loonmassa aan kunstenaars in dienstverband tegenover de totale loonmassa wordt immers aangevuld met honoraria en erelonen aan artistieke medewerkers (zoals eerder vermeld, is dit niet specifiek te bepalen). Maar als we focussen op de positie van de stadstheaters – aan wie deze eis in oorsprong werd opgelegd – zien we dat dit wel een probleem lijkt te zijn. BRONKS, HETPALEIS, KOPERGIETERY, NTGent en Toneelhuis scoren al lager dan het gemiddelde van de theaterorganisaties (met respectievelijk 7,30%, 9,12%, 14,30%, 14,47% en 18,23%). KVS komt net over

de streep (20,94%). De kosten aan honoraria en erelonen blijken onvoldoende om de norm van 40% te realiseren.

Hieruit kunnen we besluiten dat de nieuwe en bijkomende subsidievoorwaarden toch ver verwijderd zijn van bovenstaande cijfers. Zoals oKo in de vorige *Courant* terecht aangaf, blijkt de concrete uitvoering van de bijkomende maatregelen in de meest voor de hand liggende interpretaties niet mogelijk, of slechts mits een zeer grondige aanpassing van interne organisatiestructuren en dus ook van artistieke plannen.

BETALINGSWIJZEN

Hieronder bekijken we binnen de totale artistieke loonkosten het aandeel van de artistieke loonkosten buiten loondienst in vergelijking met het aandeel van de kosten in dienstverband. In sommige gezelschappen stellen we een verhouding van 36 op 64 vast (NTGent), terwijl het in andere gezelschappen gaat om een verhouding van slechts 1 op 99 (De Tijd).

Hieruit kunnen we alweer twee manieren van werken onderscheiden volgens de betalingsvorm. In gezelschappen zoals Froe Froe, Ultima Thule en Theater Antigone spelen artistieke activiteiten buiten loondienst een grote rol. De artistieke functies worden dus op een andere manier ingevuld, volgens een andere betalingsvorm. Hier tegenover staan organisaties zoals De Tijd, SKaGeN, Malpertuis en tg STAN die weliswaar amper gebruik maken van deze betalingsvorm buiten loondienst.

Tot juni 2003 was het alleen mogelijk om een podiumkunstenaar legaal als werknemer te vergoeden. Sinds de invoering van het sociaal statuut van de kunstenaar zijn er meerdere mogelijkheden om een legale vergoeding te betalen en daar wordt duidelijk gebruik van gemaakt door de theaterorganisaties.

SLOTSOM

Uit het onderzoek blijkt dat we organisaties kunnen onderbrengen in groepen volgens een bepaalde artistieke praktijk.

A. Gedifferentieerd functiepalet.

1. Stadstheaters: hebben een grote omvang, veel personeel en een eigen infrastructuur. Hun gedifferentieerde functiepalet, met infrastructuur als een cruciale parameter, vraagt een aangepast organogram (het onderhoud, het logistieke, de publiekswerking, de technisch-artistieke functies en de administratieve functies). Stadstheaters hebben dus niet alleen de taak de

ondersteuning en ensemblevorming te garanderen, maar hebben ook de verantwoordelijkheid zich zichtbaar te maken in de stad middels infrastructuur en publiekswerking (communicatie naar een breder publiek en het exploiteren van een eigen infrastructuur, al dan niet met een receptieve werking). Ze hebben de kleinste artistieke ploeg in dienstverband ten opzichte van de totale loonmassa.

BRONKS en KOPERGIETERY hebben bij de laatste subsidiebeslissingen het predikaat 'stadstheater' verworven. Dat verdient een kanttekening: hoewel ze net als de andere stadstheaters over een eigen infrastructuur beschikken, werken deze organisaties/infrastructuren toch op een andere schaal.

2. Grote structuren met infrastructuur: beschikken net als de stadstheaters over een grotere personeelsbezetting om een gedifferentieerd functiepalet te kunnen volbrengen (zoals 't Arsenaal, Troubleyn).
3. Kleine structuren, zonder infrastructuur: door hun beperkte structuur bestaat de totale bezetting in dienstverband haast enkel uit artistieke medewerkers (gezelschappen als 4hoog, SKaGeN, Abattoir Fermé en MartHa!Tentatief).

De aandacht voor individuele kunstenaars is zeker legitiem. Wel kunnen vragen worden gesteld bij de manier waarop dit in de praktijk wordt gebracht. Zo wordt uit dit artikel duidelijk dat het percentage van 40% voor kunstenaarslonen geen rekening houdt met de diversiteit van functies (aard en omvang publiekswerking, infrastructuur, ondersteuning van gezelschappen via receptieve werking) en verre vanzelfsprekend is. De resultaten tonen aan dat de uitvoering hiervan niet mogelijk is, of slechts mogelijk wordt mits een zeer grondige aanpassing van de artistieke plannen. Ook blijkt de manier van rapporteren op dit moment niet voldoende uitgewerkt om de realisatie van de norm betreffende de financiering van de kunstenaar na te gaan.

Emmeline Byl is masterstudent culturele agogiek aan de VUB en werkt aan haar masterproef 'Een kijk op de kwalitatieve en kwantitatieve ondersteuning van de professionele podiumkunstenaar'.

Jurgen Delnaet / *Verzen van het leven en de dood* - Malpertuis, 2008-2009
(foto: Luk Monsaert)





CORPUS KUNSTKRITIEK

Tijdens het seizoen 2008-2009 namen negen kunstcritici deel aan het intensieve traject Corpus Kunstkritiek. Elk schreven ze een tiental teksten. Een keer per maand kwam de groep samen om te reflecteren over het materiaal, om te schrappen en te schaven. Het corpus van theater- en dansrecensies wordt in de eerste plaats gepubliceerd op de websites van VTi en Urbanmag*. Onder bepaalde voorwaarden (creative commons) kunnen ook anderen het materiaal vrij hergebruiken, vertalen voor promotiedoeleinden, etc. In iedere *Courant* worden een viertal recensies gebundeld. Zo leest u in dit nummer teksten van Christophe Van Gerrewey, Anna van der Plas, Ines Minten en Kristin Rogghe. Ondertussen ging een nieuwe editie van Corpus Kunstkritiek van start, onder begeleiding van Wouter Hil-laert. De eerste resultaten daarvan krijgt u voorgeschoteld in de volgende *Courant*.

De groeiende verzameling teksten staat integraal op www.vti.be.

Jolente De Keersmaeker en Damiaan De Schrijver
Brandhout. Een irritatie – tg STAN, 2008-2009
(foto: Thomas Walgrave)

DE BEHAAGLIJKHEID VAN ONS ONBEHAGEN

Brandhout. Een irritatie van tg STAN

Christophe Van Gerrewey

Brandhout. Een irritatie is één lange monoloog, opgevoerd door Damiaan De Schrijver. Slechts halverwege de voorstelling knippen heel kort de lampen: De Schrijver wordt een ander personage, maar op het eind blijken die twee personages toch heel veel met elkaar gemeen te hebben.

In het eerste deel is De Schrijver, zo vertelt hij aan het publiek, te gast op een 'kunstzinnige avond' – flink tegen zijn zin, want hij mag de gastheer en -vrouw eigenlijk niet, en hij heeft die ochtend een goede vriendin ten grave gedragen. Bovendien is het al na middernacht, en moet iedereen wachten op de komst van een laatste gast (een acteur die nog niet is teruggekeerd van het theater) vooraleer gegeten kan worden.

De tekst van *Brandhout* is een bewerkte en flink ingekorte vertaling van *Hölzfallen. Eine Erregung* van Thomas Bernhard, en de lange, superieur meanderende en dan uiteindelijk toch vernietigende zinnen van de Oostenrijkse auteur zijn op maat geschreven van Damiaan De Schrijver. Zoals in de openingszin: 'Terwijl iedereen op de toneelspeler aan het wachten is, die beloofd had na de opvoering van *De Wilde Eend*, tegen half twaalf, naar hun avonddiner in de Gentzgasse te komen, observeerde ik het echtpaar Auersberger vanuit de orenzetel, waarin ik begin jaren '50 bijna dagelijks zat, en bedacht dat het een zware vergissing was geweest op de uitnodiging van de Auersbergers in te gaan.'

Helemaal vooraan, bijna op de rand van het podium, staat een schrale hoge wand van – inderdaad – brandhout, die een langwerpige ruimte van niet meer dan een meter diep afbakent. Met deze wand als achtergrond drijft De Schrijver heen en weer, doortrokken van weezin, en dan nog het meest vor zichzelf. Het zijn slechts zijn woorden, en de

manieren waarop ze zijn onrustig lichaam aansturen, die zichtbaar zijn, altijd even grappig als bitter, samen met de scènes uit een kunstzinnig milieu die ze weten op te roepen.

Waar deze man last van heeft, kan omschreven worden met de omkering van de titel van een essay van Frank Vande Veire: hij lijdt vreselijk onder 'de onbehaaglijkheid van het behagen'. (Vande Veire had het over het 'behagen in het onbehagen' dat eigen is aan alle 'liefde' voor kunst en cultuur – termen die hij ontleende aan Adorno, die ze voor het eerst gebruikte in een tekst over de populariteit van Kafka.) Zijn gezelschap wentelt zich in de kunst; het voelt zich uitverkoren boven alle anderen omdat het zich met kunst kan en mag bezighouden; hoe gelukkig is het niet dankzij de kunst! Wat een prachtig leven hebben zij niet! Wat een godsgeschenk dat ze gevoelig en intelligent genoeg zijn om van kunst te kunnen genieten of om zelfs kunst te kunnen maken, en om zo de afschrikwekkende leegte van het bestaan te kunnen bedekken en op een zinloze manier op te kunnen vullen!

Dit behaaglijk wentelen in het kunstzinnige heeft voor deze man iets zeer onbehaaglijks. Hij heeft dan ook die ochtend een goede vriendin, een actrice, begraven. Ze had zichzelf opgeknoopt, en het was, zegt hij, een wonder dat ze het nog zo lang heeft uitgehouden. De schaduw van deze zelfmoord hangt boven het 'kunstzinnig samenzijn' en boven elk woord dat wordt gesproken; de suicide wekt een kunsttheoretische

sfeer op die het best als volgt omschreven kan worden: wie denkt dat kunst deze dood kan toedekken, wie denkt dat kunst, geboren uit leegte, iets of iemand *beter* kan maken, is een huichelaar die waarschijnlijk nooit echt met de diepte van kunst of de diepte van het leven geconfronteerd is geweest.

Door al het balorig tandengeknars heeft de man niet gemerkt dat de acteur, de ontbrekende gast op het gezellig samenzijn, ondertussen is binnengekomen. Men is zelfs al aan het eten begonnen. Aardappelsoep! Om half één 's nachts! Zo gaat het met acteurs, die eten zelden voor middernacht.

Hier knippen de enkele lampen die tegen de wand van brandhout zijn opgehangen – niet langer dan een ogenblik – en daarna staat er iemand anders op de planken – of, letterlijk, op de plank die languit op het podium ligt: de acteur, die zoals gezegd zopas is gearriveerd.

Deze acteur (het is natuurlijk wel nog steeds Damiaan De Schrijver) hanteert meteen een ander register dan de man in de oorzetel: hij beroemt zich op recente verwezenlijkingen, is best wel trots op zijn acteerprestaties, en doet nogal bijzonder over de harde levensstijl van een acteur, die het nu eenmaal noodzakelijk maakt dat er voor middernacht niet gesoupeerd kan worden – maar de kunst is het waard.

Het lijkt dus alsof we hier in een snobistische 'behaaglijkheid van het onbehagen' zijn aanbeland: ja, kunst is een harde zaak, en kunst gaat over harde thema's –

maar wat is het fantastisch, wat hebben wij een fantastisch leven als acteur, criticus, auteur, schilder, regisseur, enzovoorts – wat zijn wij fantastisch! Die pretentieuze behaaglijkheid komt in *Brandhout*. Een irritatie snel na de sympathieke balorigheid van de eerste verteller – en is iets minder spannend, iets minder ironisch ingewikkeld ook. Nu en dan is het gezeur van de acteur niet meer dan vervelend of irriterend, zeker in vergelijking met het fantastische geouwehoer uit het eerste deel.

Dan sluipt de ambiguïteit naar binnen.

Er is vooreerst het stuk waarover de acteur maar blijft doorgaan: *De Wilde Eend* van Ibsen, uit 1884. Met een op de soirée aanwezige schrijfster raakt hij in een dispuut verwickeld over welke mannelijke hoofdrol hierin nu het moeilijkst te spelen is: die van Ekdal of die van Gregers? Die vraag is geladen met een intertekstuele ironie: in *De Wilde Eend* is Gregers een vriend van Ekdal, die de laatste er van wil overtuigen dat zijn huwelijk gearrangeerd – en dus leugenachtig is. Maar voor hij het weet heeft Gregers de hele familie ten gronde gericht in zijn verlangen de waarheid bloot te leggen. Zoals het hoofd van de familie het op het einde van *De Wilde Eend* uitdrukt: ‘Wanneer u een mens zijn zelfbedrog afpakt, dan berooft u hem van zijn geluk.’

De keuze tussen Gregers en Ekdal in *De Wilde Eend* – wie van de twee is het moeilijkst te spelen, wie van de twee is het moeilijkst te zijn – is dus de keuze tussen de eerste en tussen de tweede verteller in *Brandhout*. En het is ook de keuze tussen de onbehaaglijkheid van het behagen en de behaaglijkheid van het onbehagen: ofwel aanvaarden we dat alles in het leven, ook de kunst, futiel is, en dan leven we hard en ongelukkig maar in de waarheid; ofwel aanvaarden we de verzachting van de kunst en van de conventies, als een zalfje, en gaan we illusievol maar onbewust het einde tegemoet.

Het mooie aan de tekst van Bernhard is dat deze twee posities, als in elk goed staaltje dialectiek, elkaar vinden; het mooie aan de opvoering van Tg STAN is dat de twee posities elkaar vinden in – als



Damiaan De Schrijver / *Brandhout*. Een irritatie – Tg STAN, 2008-2009 (foto: Thomas Walgrave)

het ware – het *lijf* van Damiaan De Schrijver. Het stuk eindigt met alweer een vraag van de op de soirée aanwezige schrijfster aan de acteur – een vraag die bijna zeven keer opnieuw wordt gesteld, weifelend, belachelijk anders geformuleerd: ‘Heeft u... toegegeven... dat u... ooit... misschien... een klein beetje... bevrediging... aan uw kunst heeft beleefd? Zou u... kunnen zeggen dat... u... voor één keer... een hoeveelheid... laten we zeggen... aan de kunst... bevrediging heeft ontleend?’

De acteur is razend. Bevrediging? Bevrediging?! De vraag blijft woordelijk onbeantwoord, mondt uit in een reflectie op het onderscheid tussen natuur en cultuur, en krijgt zo toch nog een overdoevende reactie: ‘woud, hoge bomen, brandhout, dat is het altijd al geweest’, zegt de acteur, in een abrupte finale, en hij gooit een voor een de panelen omver, die met een luide smak achterover vallen op de planken. In de verte gloort een bos, lokt de natuur – weg van de onoplosbare problemen van de cultuur. De acteur en de eerste verteller zijn één geworden.

En ook één met Tg STAN. Want *Brandhout*. Een irritatie is een van de zuiverste weergaves van de poetica van dit gezelschap. Dat blijkt vooral uit de nog niet vermelde aanwezigheid van de souffleur op de planken, op een krukje, met grote zwarte ogen, stil: Jolente De Keersmaeker. Meer dan eens staat haar aanwezigheid De Schrijver toe om niet zozeer buiten de lijntjes te kleuren, als wel buiten het blad: de illusie van de theaterfictie wordt doorbroken, bijvoorbeeld wanneer De Schrijver plots, heel kort, als ‘De Schrijver’ spreekt, als de acteur van Tg STAN, en niet als de acteur uit het boek van Bernhard. De conventies van het theater worden licht geschonden; zowel de vanzelfsprekende en geruststellende behaaglijkheid als het beroezende onbehagen worden verijdeld. En in de plaats komt toch weer boeiend, ironisch, vermakelijk maar diep en ernstig theater.

Gezien op 13 februari 2009 in de Minardschouwburg, Gent

OVER WARME WELPJES EN COOLE COWBOYS

SOLO over het grote dierenbos in het jaar nul van de Vlaamse onafhankelijkheid en De Goeie, de Slechte en de Lelijke van Bart Van Nuffelen

Anna van der Plas

Er was eens een man. In een grote loods dampen de koudewolkjes uit zijn mond wanneer hij ons vertelt over zijn leven tijdens de afgelopen twee jaar. Er was bijna tegelijkertijd dezelfde man, weliswaar op een andere plek en in een andere hoedanigheid. Hij biecht ons het verhaal op van zijn jeugd. De twee verhalen zijn verspreid over twee voorstellingen, in twee verschillende steden en bij twee verschillende gezelschappen. De ene is voor volwassenen en de andere voor jonge pubers. In de ene staat de man zelf op scène, de andere gaf hij in handen van een regisseur en acteurs. Wat is de overeenkomst?

Bindende factor is schrijver en regisseur Bart Van Nuffelen. In 2006 regisseerde hij *Magic Palace* bij het MartHalTentatief. Na de première legde hij zijn functie als artistiek leider bij het gezelschap neer en zei hij het theater vaarwel. Wat hij verkondigde op scène, sloot niet langer aan bij zijn leven buiten de theatermuren, vond hij. Na enkele stille jaren laat Van Nuffelen weer van zich horen. Niet zozeer om zijn oude leven terug op te pakken, maar om zijn verhaal te kunnen vertellen via het medium dat hem het beste ligt. Dat verhaal wordt verteld in twee delen: *De Goeie, de Slechte en de Lelijke* (13+) bij Het Gevolg (regie: Nathalie Roymans) en *SOLO over het grote dierenbos in het jaar nul van de Vlaamse onafhankelijkheid* bij MartHalTentatief.

Over wat er gebeurde na zijn afscheid in 2006 gaat de voorstelling *SOLO*, die hij zelf schreef, regisseerde en ook speelt, of liever: vertelt. Het is een zeer persoonlijke historie over een donkere periode uit zijn leven die Van Nuffelen met

het publiek deelt op het domein Fort IV in Mortsel. Hij kijkt terug op het onverwachte verlies van verschillende dierbaren in het jaar 2007. Inzicht in zijn nabije leven combineert hij met herinneringen uit zijn jeugd. Je zou het een rouwproces kunnen noemen. Eén specifieke periode uit zijn jeugd werd in een vroeg stadium van de rest afgesplitst en leidde tot *De Goeie, de Slechte en de Lelijke*. Ook hier kijkt een man terug op zijn leven, ditmaal op zijn prille puberjaren in de jaren tachtig waar een dan dan toe onuitsproken geheim wacht om onthuld te worden. Je zou het een schuldbekentenis kunnen noemen.

Met het persoonlijke uitgangspunt grijpt Van Nuffelen terug op een oeroude kracht van het theater: de mogelijkheid om via het kunstwerk tot inzicht te komen. Noem het catharsis als je wilt, of zelfs therapeutisch, maar het belangrijkste is dat het werkt. In beide voorstellingen blijkt het leven van een individu boeiend genoeg voor een groot publiek. In het geval van *SOLO* door het kleinschalige om te zetten in een fabel en bij *De Goeie* middels de kenmerken van een spannend jongensboek. De voice-over speelt telkens een belangrijke rol: 'Er was eens...'

Een dier in rouw

In *SOLO* staat Van Nuffelen zoals gezegd zelf op het toneel. De voorstelling bestaat uit een aansluitende reeks van anekdotes en herinneringen. Hij reconstrueert zodoende zijn eigen geschiedenis en maakt ons tegelijkertijd deelgenoot van het ontstaan van de voorstelling zelf. De donkere fase uit zijn leven en daarmee ook de

voorstelling wordt ingezet door de dood van zijn zieke buurman. Van Nuffelen kent hem alleen van een dagelijks groet van op zijn balkon en het geluid van nachtelijke hoestpartijen door de dunne wanden van zijn stadse appartement heen. Hij wordt door het overlijden tegen zijn verwachting in hard geraakt door het besef van eindigheid. In de daarop volgende maanden sterven ook zijn schoonvader en zijn oom, kort daarop wordt zijn vader ziek. In *SOLO* verwoordt Van Nuffelen de situatie met een droge precisie als volgt: 'Ik ben in zo'n gat gesukkeld waarvan ze zeggen dat ge er gemakkelijker insukkelt dan eruit.' Pas wanneer hij door de stad fietst en zijn depressie lijfelijk verbeeld ziet in de weerspiegeling van een winkelruit, zo vertelt Van Nuffelen, kan hij zijn leven weer op gang trekken.

Ook al had hij eerder het theater de rug toegekeerd, zijn creatieve hoofd lokt hem tegen wil en dank terug naar pen en papier. Hij maakt van de mensen in zijn omgeving dieren – zijn vrouw wordt een eekhoorn, zijn twee kinderen zijn welpjes, hijzelf een eigenaardig beest 'met ne grote neus en een toefke haar vanboven op zijne kop'. Met veel oog voor detail vertelt hij ons over de mensen die hem duidelijk dierbaar zijn. Hij koestert de dagelijkse momenten, zoals zijn vrouw die elke avond in slaap valt met haar boek in de handen; het beest pakt het voorzichtig op en knipt haar lichtje uit. Zijn kinderen aan de Franse kust, waar het meisje filosofische kleutervragen stelt en het peuterwelpje rent voor zijn leven in te grote gele laarsjes. De intimiteit die wordt opgeroepen, gaat niet tegenstaan vanwege enkele geslaagde ingrepen in de encensering.



Bart Van Nuffelen / *SOLO over het grote dierenbos in het jaar nul van de Vlaamse onafhankelijkheid* – MartHa!Tentatief, 2008-2009 (foto: Koen Broos)

Om zijn sombere verhaal te verlichten en om er een universele geldigheid aan te geven, staan alle collega's van het MartHa!Tentatief mee op scène. Als bewoners van het dierenbos gaan ze op in hun eigen bezigheden: een paard met doktersjas schrijft briefjes aan zijn bureau, een goudvis blaast bellen vanuit een badkuip en een teletubbie plant bloempjes in zijn teletubbie-gazon. Samen met een pauw, een beer, een kikker en een hagedis vormen ze een kleurrijk uitgedoste groep figuranten. Het is een grappig beeld dat met de grootste ernst wordt neergezet, waardoor het nooit kinderachtig overkomt. De dieren luisteren aandachtig naar de verteller op de voorgrond zonder te veel variatie in hun bewegingen. Ze sturen daarmee onze focus, want ook al dwaal je soms even af om naar ze te kijken, ze slopen niet te veel aandacht op. Slechts één keer acteren ze actief in het verhaal, wanneer ze de zwervers verbeelden op het plein voor zijn huis en zwijgzaam pint en peuk delen. Ondanks hun dierenvermomming roepen ze een herkenbaar beeld op van een universeel pleintje met zwervers dat iedereen uit zijn eigen buurt zal kennen.

De tweede ingreep is de variatie in taal. Van Nuffelen vertelt zijn verhalen in een geconstrueerde taal die lijkt op het Antwerpse

dialect. Hier staat geen getrainde acteur, maar iemand die spreekt in een eerlijke, menselijke taal. Zijn monoloog wordt op gezette tijden doorbroken door een stem via de voice-over. Telkens staat een theatercollega (o.a. Els Dottermans, Robby Cleiren, Stijn Van Opstal en Sofie Declair) in voor tussendoorstukken die een beschouwend resumé geven of zorgen voor een tijdsprong. Hun sprookjesachtige vertelstemmen ('en zo kon het gebeuren dat...') geven de lange lap tekst van Van Nuffelen voldoende variatie en ritme. En ze trekken het geheel open naar een verhaal dat veel meer draagkracht heeft dan een persoonlijke historie.

Door de consequente omzetting van mens naar dier krijgt *SOLO* de universele draagkracht van een fabel. Van Nuffelen slaagt erin de voorstelling te laten uitstijgen boven het niveau van een therapeutische vertelsessie door gebruik te maken van voldoende theatrale ingrepen, zoals de variatie in stemmen. Zijn figurerende collega's brengen waar nodig een uitgebalanceerde portie humor binnen om de zwaarte van het onderwerp hier en daar te verlichten. Zoals in de slotscène, waarin ze hun eigen verschijning becommentariëren door op de sulligste manier mogelijk met elkaar te musiceren op xylofoons en trommels. Het

getuigt van durf om een concept zo ver door te voeren. Met *SOLO* lijkt Van Nuffelen alvast zijn theaterdrive teruggevonden te hebben.

En een Goeie die zo goed nog niet was

De loods waarin *SOLO* plaatsvindt, ligt vlakbij de plek waar Van Nuffelen zelf opgroeide. De betonnen omgeving wordt geschetst in zijn tweede voorstelling, *De Goeie, de Slechte en de Lelijke*, en is duidelijk herkenbaar voor wie er ooit al eens was: 'Dus je hebt de Massive. De spoorlijn. De brug. De baan. En langs daar het vliegveld. Met daarachter in de verte de stad.' Aan de drukke weg woont het hoofdpersonage van wie iedereen denkt dat hij een goeie jongen is. Naar eigen zeggen is hij echter enkel goed in achterbaks zijn. Hij is op de leeftijd dat zijn geruststellende kinderwereld plaatsmaakt voor een onzekere prepuberteit, waarbij het indiaantje spelen omslaat in doelloos hangen in een boom. De jongensboeken die hij leest, kloppen niet met zijn werkelijkheid en er gebeurt van alles in zijn straat: vaders pakken er hun koffers en gezinnen krijgen een andere samenstelling, voor zolang dat duurt.

In de eenvoudige en geslaagde encenering van *Het Gevolg* ziet de omgeving er als volgt uit: een leeg toneel met daarop drie houten *ramps* voor skaters. De hoogste dient als hangplek van waaruit de *Goeie* (Tom Van der Velde) en zijn stiefbroer de *Slechte* (Bert Dobbelaere) hun wereld overzien. *De Goeie* laat zich er meermaals uitdagen tot gevaarlijke spelletjes à la *Jackass*, met dartsplijtjes (in navolging van de appel van Willem Tell), rolschaatsen (in combinatie met een katapult) en een tapijt (waarin je van de ramp kan rollen). Na de weinig verhullende schets van zijn leefsituatie bij wijze van introductie, horen we in stukjes en beetjes hoe het komt dat de *Goeie* eigenlijk zo goed niet is. En dat hij samen met zijn broer een niet al te vrolijk jongensavontuur beleeft waarin een derde stadscowboy met Amerikaanse roots ongewild de hoofdrol zal opeisen: hij wordt aangereden op de drukke weg en wordt de *Lelijke* tegen wil en dank (Tim David).

Tijdens de voorstelling wisselen verschillende tijden elkaar af. Als volwassene kijkt de Goeie via de voice-over terug op zijn jeugd. Nathalie Roymans heeft er voor gekozen deze tekst te laten spreken door een jongen van dertien, die dus de leeftijd heeft van de personages. De kinderlijke klank in zijn stem doet beseffen hoe klein jongens van dertien nog kunnen zijn. Op het toneel zien we de Goeie samen met zijn broer en de cowboy. In het verhaal zijn de personages weliswaar dertien, de acteurs zijn alle drie pas afgestudeerd. De ene helft van de scènes speelt zich af voor het ongeluk en de andere helft erna. Al puzzelend met de structuur van de tijdsprongen vraag je je steeds af wat er nu precies gebeurd is. Dat is de bedoeling, want de reconstructie van het ongeluk, het wie, wat en waarom, is de spil van de voorstelling. Het noodlot begint met de mysterieuze nieuwe jongen die in de straat komt wonen. Een serieuze concurrent, die niet alleen de harten steelt van de meisjes, maar zelfs dat van de lerares Frans. Vooral de Slechte – type ruwe bolster blanke pit en vol avonturendrift – krijgt het ervan op zijn heupen. En de Goeie – een meer verlegen type dat zich laat doen – kan niet anders dan volgen. Ze besluiten hem te negeren.

De drie acteurs leveren een mooie acteerprestatie, waarbij toch vooral de veelzijdigheid van Van der Velde als de Goeie opvalt. Dat is misschien ook logisch, want de Slechte doet enkel af en toe zijn mond mee open om de quasi-monoloog van zijn broer aan te vullen. De lichte eendimensionaliteit van Dobbelaere past evenwel bij zijn personage, dat nu eenmaal een doener is en geen prater. Tim David speelt op het eerste gezicht de minst dankbare rol van de Amerikaan. Het is een logische, maar gedurfde keuze om het personage zwijgend op te voeren. Met priemende ogen volgt hij de twee anderen van op gepaste afstand, totdat ze er de zenuwen van krijgen en enkel negeren niet langer

volstaat. Ze sturen aan op een confrontatie die uit de hand loopt. De nieuwkomer wordt op de drukke weg aangereden door een truck. In één fatale seconde verandert hij in de Lelijke. In de scènes voor de aanrijding kijkt hij ons uitdagend aan. Erna, wanneer hij volgens de tekst gekluisterd is aan rolstoel en beademingsapparatuur, zwiert hij met een simpel paar krukken over het toneel. In zijn beweging zit een heel scala van emoties vervat.

Wanneer we alle puzzelstukjes verzameld hebben en ongeveer kunnen reconstrueren wat er gebeurd is tijdens die zomermaanden van de vroege jaren tachtig, horen we een laatste maal de voice-over: 'Dit was mijn verhaal. Sommige verhalen worden verteld om de grillige gang van het leven te belichten. Sommige verhalen worden verteld om zin te zoeken in het zinledige. Sommige verhalen worden verteld om een huis af te betalen. En sommige verhalen, ten slotte, worden verteld om een oude schuld te vereffenen. Wellicht tevergeefs.' De verteller (en in extenso de schrijver) legt zijn diepste verborgen herinneringen en gevoelens open en bloot voor ons neer. Het spook uit zijn jeugd dat aan hem vreet, verbeeldt niet enkel zijn aandeel in het ongeluk, maar meer nog de wroeging over het feit dat hij de nieuweling nooit in zijn leven heeft toegelaten. Waarom durfde hij destijds niet met hem te spreken en waarom moest het komen tot een ongeluk? Een letterlijk antwoord komt er niet en het is aan ons om er een bedoeling achter te zoeken. Brute pech voor een kind die de situatie heeft overschat en daarna geen weg terug meer zag? Pure kwaadwil van een adolescent die opgroeit in een omgeving zonder goede toekomstperspectieven?

De Goeie, de Slechte en de Lelijke is bedoeld voor pubers uit de eerste jaren van het middelbaar, net zo oud als de personages dus. Roymans heeft in eerdere voorstellingen al laten zien zich goed te voelen bij deze leeftijd tussen

servet en tafellaken. Door haar *non-sense* encenering kan deze doorgaans als lastig bestempelde doelgroep zich gemakkelijk verplaatsen in de stoere streken en vroegwijze redeneringen van de jongens op scène. De personages zijn een spiegel waarin ze hun sluimerende twijfels en gevoelens zullen herkennen. Ook zij zullen ongetwijfeld af en toe iets uitvreten dat niet door de beugel kan, maar waar ligt de grens tussen kattenkwaad en criminaliteit? De voorstelling geeft geen antwoord en dwingt tot nadenken over de consequentie van ieders daden. Dit geldt uiteraard ook voor de oudere toeschouwers, al heeft hun leeftijd het bijkomend voordeel dat zij al kunnen terugkijken op hun jeugd. De voorstelling gaat voor hen als surplus dan ook over het verliezen van de onschuld en de lastige weg naar volwassenheid.

Er waren eens twee verhalen die ontsprongen uit hetzelfde hoofd. Ze hebben zich vertakt in twee voorstellingen, maar gaan over hetzelfde: een rustpunt nemen om terug te blikken op het dichtbij of verre verleden, om zo in het reine te komen met het leven. Bart Van Nuffelen schreef twee teksten die enerzijds zeer persoonlijk zijn, maar die anderzijds het private ruimschoots overstijgen. Er was eens een toeschouwer die hierdoor diep ontroerd werd.

SOLO over het grote dierenbos in het jaar nul van de Vlaamse onafhankelijkheid, gezien op 20 januari in Fort IV in Morstel en op 11 februari 2009 in De Bourla, Antwerpen

De Goeie, de Slechte en de Lelijke, gezien op 30 januari en 27 maart 2009 bij Het Gevolg, Turnhout

De Goeie, de Slechte en de Lelijke wordt nog hernomen vanaf 14 oktober 2010 bij Het Gevolg in Turnhout en daarna op tournee in Vlaanderen tot 26 november 2010.

INCESTUEUS DIMINUENDO

Cement van JAN

Ines Minten

Peter Seynaeve (regie) en Ans Vroom (dramaturgie) inspireerden zich voor hun recente productie *Cement* op de roman *The Cement Garden* van Ian McEwan en op Andrew Birkins gelijknamige verfilming daarvan. De voorstelling schetst een beperkt aantal lijnen van het oorspronkelijk rijke verhaal. In die afslanking schuilen tegelijk het eigen karakter en de zwakte van het stuk.

Een theatervoorstelling maken op basis van een boek, zeker één waar ook een verfilming van bestaat, is een boeiende maar risicovolle onderneming. In de eerste plaats moet het toneelstuk een eigen stem vinden, want niemand zit te wachten op een doorslagje van wat al in een ander medium is gepresteerd. Bovendien moet het de vergelijking met zijn voorgangers kunnen doorstaan én eraan ontsnappen. Andrew Birkin is er destijds met zijn film in geslaagd om liefhebbers van de gemakkelijke boutade 'het boek was beter' het zwijgen op te leggen. De manier van acteren, in beeld brengen, belichten en monteren zorgden ervoor dat de film op zijn geheel eigen manier op hetzelfde hoge niveau als het boek kwam te staan. Peter Seynaeve stond met *Cement* voor de heikele klus om zich met zijn stuk een plaats tussen boek en film te ellebogen.

Het jonge gezelschap JAN maakt theater met jongeren voor een publiek van alle leeftijden. Door de prille acteurs dicht bij zichzelf te laten spelen en hun persoonlijke inbreng op waarde te schatten, weet regisseur Peter Seynaeve een spontane kwaliteit uit hen te puren. *Cement* (16+) stelt op dat vlak alles behalve teleur. Femke Heijens (Julie), Simon Van Buyten (Simon), Margot Hallemans (Margot) en Ruben Hendrickx (Tom) dragen de voorstelling door hun frisse en oprechte spel. Zo slaagt piepkuiken Ruben Hendrickx er moeiteloos in om even overtuigend over te komen als de jonge professionele actrice Femke Heijens. Dat is straf en het lijkt stilaan het handelsmerk van JAN te worden. De vier zitten zichzelf nog het meest op de huid als ze banale situaties spelen. Tom daagt zijn

broer en zussen uit door almaar opnieuw met zijn stoel te draaien, zodat die keer op keer een irritant piepend geluid voortbrengt. De scène is simpel, maar toont goed aan hoe de broers en zussen tegenover elkaar staan. Het stuk telt nog een handvol van dergelijke stille, 'gewone' scènes die enkele goed gemikte accenttekens plaatsen op momenten waar de onderhuidse spanning voelbaar is. Helaas lukt dat niet over de hele lijn.

Staartjes

De vier kinderen zijn alleen achtergebleven na de dood van hun ouders. Zo zonder supervisie doen ze min of meer wat ze zelf willen. Simon wast zich niet ('Wat dat stinken betreft, dat is gewoon omdat ik gestopt ben met persoonlijke hygiëne, de mensen moeten mij maar nemen zoals ik ben'), Tom kleedt zich als meisje ('Ik wil staartjes!'), met alleen haar ondergoed aan danst Margot heftig en pilsensueel op luide muziek van Britney Spears. Maar vooral doen ze alsof. Alsof hun moeder niet dood is, maar ziek. Alsof ze een gewoon gezin zijn met Simon en Julie, de twee oudsten, in de rol van mama en papa. Temidden van het isolement van hun buitenissige situatie weet er zich tussen hen een vaag incestueuze verhaallijn te spinnen.

De pen van Seynaeve en Vroom krast zuinig hun scènes op papier. Drastisch schrappen uit en puzzelen met het oorspronkelijke materiaal is hun belangrijkste methode. Wat overblijft is een bijzonder schetsmatige tekst met wauw-momenten en dipjes, en een voorstelling waarin stilte op dezelfde lijn wordt gebracht als woorden. In *Cement* draagt wat niet gezegd



Ruben Hendrickx / *Cement* - JAN, 2008-2009 (foto: Ans Vroom)

wordt nu eens bij tot de authenticiteit en geloofwaardigheid van het gebeuren op de scène, dan weer haalt het de spanningsboog onderuit. Sommige stille of schaars aangeklede momenten raken door hun eenvoud, maar andere schuiven onderuit en creëren gaten in het stuk. Wie de bagage van het boek en/of de film mee heeft, begint de lacunes met die informatie op te vullen, en vanaf dan blijft ze de rest van de voorstelling mee zinderen. Dat stoort. Je beseft erdoor dat je in de voorstelling te veel moet missen van wat je in boek en film zozeer naar adem doet happen.

In de oorspronkelijke roman doet Ian McEwan het hele relaas vanaf de dood van de vader (die een hartaanval krijgt terwijl hij zijn tuin vol cement aan het gieten is), over de dood van de moeder (die de kinderen verzwijgen omdat ze bang zijn dat de sociale diensten hen anders uit elkaar zullen halen), tot het consumeren van de incest-verhouding tussen Julie en Jack (in *Cement* herdoopt tot Simon). Het boek eindigt met de suggestie van het einde van hun Utopia. De bewerking focust daarentegen enkel op de situatie van de vier jongeren in het isolement van hun gereduceerde gezin. De eerste scène is in dat opzicht veelzeggend. Bovenop een grote, rommelige hoop dekens – die het hele stuk lang het scènebeeld zal blijven bepalen – ligt Simon gedreven te masturberen. Dat levert een sterk openingsbeeld op, alleen duurt het véél te lang. De verlossing uit de uitgerekte solo biedt het jongste broertje Tom, dat Simon bezig hoort en hem zonder goed te begrijpen waar het allemaal om draait, begint te imiteren. Chaos heerst in het kleine paradijs van de kinderen. Zoveel is duidelijk.

Toch twijfelen ze tussen overgave aan de volledige decadentie en een poging tot herstel van een zekere orde. Julie is de eerste die suggereert dat het zo niet verder kan. Daaruit volgt een van de sterkste en tegelijk pijnlijkste scènes uit het stuk. Julie wil de ouderrol op zich nemen en probeert daarom autoriteit en liefde af te dwingen. Als dat niet vanzelf lijkt te gaan, worden haar pogingen almaar agressiever. 'Zeg dat ik de baas ben!' roept ze tegen Margot. 'Zeg dat ge mij graag ziet! Zeg het! Zeg ik zie u graag!' Als haar zus terug

ketst 'Ik haat u!' wurgt ze het kind bijna, totdat het huilend uitroept wat Julie wil horen. Het grootste deel van deze scène vindt plaats achter de berg dekens, onttrokken aan het oog van het publiek. Je kunt er een gemakkelijksoplossing in zien, maar eigenlijk zorgt het onzichtbare fysieke geweld net voor extra spanning. Behalve een voos machtsspelletje is het bovendien een bewijs van Julies woede, haar verdriet en de onmacht om te gaan met ongevraagde verantwoordelijkheid.

Omgekeerde climax

De voorstelling laat het op verschillende essentiële momenten qua spanning afweten. De openings-scène is sterk, maar duurt te lang, waardoor ze voor een deel haar effect mist. Aan het slot zwalpt de spanning eveneens. McEwan sluit zijn roman af met een zwaar geladen hoofdstuk. De subtiele erotische toespelingen tussen Jack en Julie kennen een duidelijk crescendo dat uitmond in een expliciete vrijpartij. Die wordt zo omschreven dat hun persoonlijk Utopia binnen handbereik lijkt. Dat is echter buiten de *outside world* gerekend: 'It was the sound of two or three cars pulling up outside, the slam of doors and the hurried footsteps of several people coming up our front path that woke Tom. Through a chink in the curtain a revolving blue light made a spinning pattern on the wall.' De dreiging van de reële wereld die hun besloten universumpje meedogenloos wil openbreken, laat de lezer achter met een erg dubbelzinnig gevoel. Hoewel je vanaf het begin meeleeft met de personages, doet het incestverhaal je toch ook constant

wat ongemakkelijk heen en weer schuifelen. Het is precies dat dubbele gevoel dat de roman een plaats bezorgt bij de top. De prille erotische spanning tussen de twee zussen en Simon steekt in *Cement* weliswaar her en der de kop op, maar het gezelschap trekt ze nooit volledig door, waardoor het één van de belangrijkste plotlijnen uit de roman volledig lam slaat. Vanaf de expliciete masturbatiescène bij het begin strompelt ze door de plot tot ze doodloopt in een kus die de geladenheid en betekenis uit de roman compleet mist en die bovendien flauw afsteekt tegen het beginbeeld. JAN keert het crescendo van McEwan om en ontleent de voorstelling daardoor zijn climax.

De keuzes die Seynaeve en Vroom maken in hun bewerking bouwen grotendeels mee aan de eigen stem die JAN gestaag aan het zoeken en vinden is. De acteurs dragen daar extra toe bij doordat ze hun personages zo echt en herkenbaar weten neer te zetten. Op de beste momenten is *Cement* dan ook een fris en aantrekkelijk stuk over een niet erg vanzelfsprekend onderwerp. De spanningsboog en de plotlijn kwakkelen hier en daar echter serieus en in de leemtes die op zulke ogenblikken vallen, kan het stuk de roman en de film waarop het gebaseerd is niet doen vergeten. Ze gaan de voorstelling zelfs ernstig in de weg zitten en dat doet afbreuk aan de stevigheid van het stuk *an sich*.

Gezien op 31 oktober 2008 in HETPALEIS, Antwerpen

KLUCHT IN EEN CONFERENTIECENTRUM – OF DE PARABEL VAN HET DWALEN

1000 zalen van Bo Tarenskeen
(Bachelorproef Regie Rits)

Kristin Rogghe

Een conferentiecentrum wordt doorgeassocieerd met ernst: ernstige mensen komen er samen rond ernstige onderwerpen. Dat is op het eerste gezicht niet anders in de voorstelling *1000 zalen* van de jonge Nederlander Bo Tarenskeen, waarin het labyrintische conferentiecentrum De Leeuwenrots onderdak biedt aan een waaijer van activiteiten – van cursussen zelfverdediging voor vrouwen tot filosofische lezingen voor een breed publiek. Alleen is de juiste zaal zo moeilijk te vinden... en dus wordt het podium een microkosmos van zoekende zielen, waar cliënten en werknemers van De Leeuwenrots elkaars paden kruisen, in gesprek treden en hun wegen weer vervolgen. Al snel wordt duidelijk dat in de vinnige opeenvolging van situaties en confrontaties een humoristische ondertoon heerst. Tegelijk heeft Tarenskeens intelligent geschreven en snedig geënsceeneerde tekst een maatschappijkritische en existentiële gelaagdheid die het stuk verheft tot een parabel voor vandaag. Vol vragen en paradoxen, die overigens niet enkel jonge makers aangaan.

Spaarzaamheid in een postromantische tijd

Van in het begin van de voorstelling kiest Bo Tarenskeen voor een absolute eenvoud aan scenografische middelen. De openingsscène van zijn *1000 zalen* lijkt wel letterlijk geïnspireerd op het welbekende adagio van Peter Brook, zoals hij dat formuleert in de eerste zinnen van zijn referentiewerk *The Empty Space*: 'I can take any

empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.' Niet één man, maar dertien jonge mannen en vrouwen lopen de lege ruimte voor het publiek in, kriskras door elkaar, allemaal gekleed in een variant van wat getypeerd kan worden als het stijlvolle uniform van de conferentieganger: zwart maatpak met wit hemd voor de heren, zwarte jurk en zwarte naaldhakken voor de dames.

Dertien lichamen in de ruimte, de onopvallende maar sprekende choreografie van hun parcours en van de posities die ze innemen ten opzichte van elkaar – dat is zowat het enige materiële waarmee Tarenskeen werkt. Voor de rest gebeurt alles in de verbeelding. Zijn spaarzame regie bereikt veel met weinig middelen: met dertien acteurs weet hij een dertigtal personages op te roepen, en zonder enig decorstuk tovert hij een doolhof van gangen en zalen in de hoofden van de kijkers. Het is haast een mirakel hoe er, terwijl er alleen maar mensen op het podium staan, toch een heel conferentiecentrum oprijst, waarvan we ons zelfs de decoratieve details (het tapijt in de gangen, de houtsneden in de plinten) gaandeweg kunnen inbeelden. Een heel complex, opgetrokken uit louter woorden.

In de lege ruimte van dat weelderige imaginaire decor incarneren de dertien acteurs elk meer dan één personage, waarbij uitwen-

dige tekenen voor de overgangen van het ene naar het andere geheel ontbreken. Ook om zich van de andere spelers te onderscheiden, doen de acteurs geen beroep op uitwendige attributen. Twee actrices, Stefanie en Barbara Claes, zijn uiterlijk zelfs quasi identiek – ze vormen een eeneigige tweeling – maar slagen er zonder moeite in om zich door hun spreek- en speelstijl van elkaar te onderscheiden. Ook de tekst heeft de verdienste om de personages en hun onderlinge verhoudingen in enkele zinnen te kenschetsen. Zodra de eerste acteurs beginnen spreken, zitten we *in medias res*. Nog zonder te weten wat de lege theaterruimte precies moet voorstellen, horen we het gekibbel van een uitbundige vrouw (Marjan De Schutter) en een laconieke man (Michiel Soete) die 'bij het plattegrondje' staan:

DAME

'Entropie en Dialectiek'? Ik dacht dat we iets leuks gingen doen!

HEER

Het is voor een breed publiek schat. Je hoeft niet bang te zijn dat je het niet kan volgen.

In dat rake dialoogje worden de verhoudingen binnen het koppel meteen duidelijk, en komisch herkenbaar. Even veelzeggend is het als de man wat later opgewonden stelt:

'Openbare lezing binnen de cyclus *Nieuwe Ideeën in een Postromantische tijd*'. Dat is onze cyclus.

Dagdagelijkse absurditeit

Nadat we door deze openings-scène in de chaos van De Leeuwenrots zijn geworpen, krijgen we alsnog een heldere introductie op het hele gebeuren, bij monde van de receptioniste (Barbara Claes) die een telefonische oproep beantwoordt op het getrainde toontje van iemand die dezelfde tekst tientallen keren per dag herhaalt:

RECEPTIONISTE

Conferentiecentrum De Leeuwenrots, met Marina, waar kan ik u mee helpen? - Jazeker. - Wat zegt u? - Jazeker, De Leeuwenrots, 1000 zalen voor vergaderingen, conferenties, feesten en cursussen... - (...) - Wat u wilt, wij hebben paleiszalen, danszalen, gymzalen, spiegelzalen, theaterzalen, congreszalen, bidruimtes... - ja, dat kan, we hebben ook een groot aantal zalen bedoeld voor zogenoemde subversieve activiteiten - Ja zo noemen wij dat. Standaard ingericht met 2e hands meubelen, gedecoreerd met graffiti en kippengaas en beschikkend over een podium met een uitgebreide licht- en muziekinstallatie, eventueel opname-apparatuur voor snuff-movies - Inderdaad, buitengewoon geschikt voor illegale of antisociale praktijken. (...)

In de monoloog van de receptioniste wordt door auteur Tarenskeen een hedendaagse paradox aangekaart: de populariteit van subversiviteit. Het is in het huidige (culturele) landschap *bon ton* om met de term 'subversief' uit te kunnen pakken, en ook de vertegenwoordigers van het dominante discours zijn gretig op zoek om zich te associëren met al wat hen dat label - of een glimp ervan - kan verlenen. Wat voor jonge makers, en bij uitbreiding voor iedereen die zich geroepen voelt om een tegenstem in de maatschappij te vertolken of een alternatieve zijswijze te bepleiten, een prangende vraag opwerpt: hoe kan men van-



Bo Tarenskeen en Ewout D'Hoore / 1000 zalen, 2008-2009 - Bo Tarenskeen (foto: Michiel Soete)

daag de dag nog verzet plegen, als elke tegencultuur razendsnel gerecupereerd wordt binnen de massacultuur? Die ironie wordt nog duidelijker in het gesprek tussen twee theologen, die in De Leeuwenrots hun Theologencafé houden. De ene tracht de andere te overtuigen om mee te gaan kijken naar de nieuwe performance van 'een subversieve toneelkunstenaar':

THEOLOOG 1

Hij schijnt heel populair te zijn, heeft vorig jaar de Nationale Cultuurprijs gewonnen. En afgelopen zomer, bij het festival voor subversieve kunst in de Stadsschouwburg, je weet wel-Sub... eh...

THEOLOOG 2

- Subfest? -

THEOLOOG 1

- Subfest - zowel de publieksprijs als de festivalprijs. Doet altijd iets met bloed en urine. Schijnt heel erg provocerend te zijn.

Theaterliefhebbers kunnen zich bij de beschrijving van die gecanoniseerde subversieve toneelkunstenaar wellicht een aantal concrete figuren voorstellen, en insiders herkennen in de naam van het fes-

tival dat de theoloog aanhaalt ook meteen een kwinkslag naar het gelijknamige initiatief - SUB.FEST. - dat de Brusselse toneelschool Rits eind vorig jaar organiseerde. De humoristische kracht van Tarenskeens schriftuur ligt inderdaad in het feit dat hij verwijst naar herkenbare fenomenen uit de ons omringende realiteit, en het dan nét een tikje verder drijft. Zo beroept de ene theoloog die de andere mee wil krijgen zich op het ultieme argument van een busservice die door de schouwburg is ingelegd: 'een speciale subversieve theatershuttlebus - de Subshuttle!' Maar vergeefs: de ander blijft ongevoelig voor al wat hip en trendy is en wil zich liever toeleggen op de organisatie van hun theologische 'Calvijn-festival'.

Al lijken de figuren die in De Leeuwenrots ronddwalen soms ietwat onnozele kneusjes waarvan we ons gezellig gniffelend kunnen distantiëren, toch ligt hun gedrag in feite niet zo ver van de doorsnee hedendaagse (westerse) mens en de maatschappij die hem (ons dus) omvat, en reveleert het de absurditeit die we er zelden in onderkennen. Neem bijvoorbeeld de scène waarin de receptioniste in een spirituele strijd verwickeld raakt met haar pc. We zien een panische angst in haar uitbreken wanneer haar computer geïnfecteerd blijkt:

RECEPTIONISTE

Er zit een demon in mijn computer!

Hij fluistert allemaal vieze dingen in mijn oortje!

De ICT'er die wordt opgetrommeld, stapt als vanzelf mee in Marina's taalspel en diagnosticeert het probleem vakkundig:

ICT-ER

Ja, vind je het gek, je bureau komt recht uit op de ingang! Ik roep dat al sinds ik hier werk: ze hadden hier al veel eerder een muurtje moeten zetten.

(...)

RECEPTIONISTE

Het kan ook te maken hebben met dat college over natuurgeesten, op de twaalfde etage.

ICT-ER

Een college over natuurgeesten op de twaalfde en jij hebt geen muurtje?!

(...)

Hang deze knoflookstreng om je nek en doe nu snel Ctrl-Alt-Delete.

Het lijkt wel alsof Bo Tarenskeen in deze dialoog de surrealistische toer opgaat, maar alles welbeschouwd is het zo gek nog niet om de ICT'er en de receptioniste in een animistisch register te laten communiceren over het computerprobleem. De producten van de informatie- en communicatietechnologie zijn in het hedendaagse westerse leven immers de objecten bij uitstek waarmee vele mensen een persoonlijke, haast intersubjectief te noemen relatie ontwikkelen. In de spontane menselijke ervaring heeft de computer een eigen wil, die ontsnapt aan de controleer- en manipuleerbaarheid van het zogezegd ziellose object. Vandaar dat de computer een bedreiging inhoudt en hevige emoties van angst en frustratie kan opwekken: het ding heeft de macht om je plannen te dwarsbomen. Vandaar ook de herkenbare hysterie van Marina en de heldhaftigheid van de ICT'er. Ook hier leunt de op het eerste gezicht absurde scène dicht aan bij 'het echte leven': sommige informatici profileren zich effectief

als een interventiemacht met een vredesmissie tegenover beide partijen – de mens aan de ene kant en de computer aan de andere.

Klassieke trucs van de klucht

Naast de hierboven reeds beschreven personages passeren er nog een hele reeks andere figuren de revue. Zo is er onder andere de speelse jonge vrouw (innemend vertolkt door Nele Vereecke) die een zelfverdedigingscursus gaat volgen bij een leraar die heel wat minder assertief in zijn schoenen staat dan zijzelf (gespeeld door Jeroen Vander Ven in een onvervalste Peter Van den Eede-stijl); de vrouw die de weg maar niet kan vinden naar het studium generale over energetische plekken (Stefanie Claes); de professor voor wiens lezing over de etymologie van spreekwoorden en zegswijzen niemand komt opdagen (Ewout D'Hoore); de hippe architecte die haar volstrekt vergeten ex opnieuw ontmoet en diep begint te twijfelen aan haar eigen smaak (Kaat Arnaet); de PR-man die een pakkende slogan moet bedenken die de essentie van De Leeuwenrots in drie woorden samenvat; een aantal personeelsleden; een violist; en, ja hoor, ook 'de jonge maker' is eventjes van de partij en eist zijn (repetitie)plek op in De Leeuwenrots. Een veelheid aan personages en situaties dus, maar vakkundig worden al die korte scènes toch vlotjes aan elkaar geregen en kent het geheel een aangename vaart. Het uitgangspunt – allerhande verschillende mensen op zoek naar allerlei verschillende dingen in eenzelfde reusachtig, chaotisch georganiseerd gebouw – is in feite een variatie op de komische truc van persoonsverwarring, een klassieker in het kluchtenrepertoire. In dit geval komen de gasten van het centrum steevast bij de verkeerde spreker of cursusdocent terecht, met een kettingreactie aan misverstanden tot gevolg. Het is het principe waaraan series als FC De Kampioenen hun succes te danken hebben – zij het dat de manier waarop Bo Tarenskeen dit principe inzet over het algemeen wel veel intelligenter is.

Intelligent is ook zijn milde spot met het intellectualisme. Die komt

vooral tot uiting in wat beschouwd kan worden als de climax van de voorstelling. Op een bepaald moment zijn alle acteurs/personages verzameld in het midden van het podium, zich verdringend rond een man – gespeeld door Tarenskeen zelf – die een tekst voorleest. De tekst beschrijft in een soft-pornografische pseudo-literaire stijl een vrijscène tussen een ik-persoon en 'de dochter van de baas'. De omstanders luisteren met rode oortjes, tot de schrijver net voor het hoogtepunt wordt onderbroken door één van hen. De spelbreker maakt zich letterlijk los uit de groep en verklaart niet te begrijpen waar het nu eigenlijk over gaat. Verschillende mensen vallen hem bij, en beurtelings treden ze op het voorplan om hun interpretatie van de tekst te geven – in de veronderstelling dat ze een filosofische lezing met een verborgen diepere zin aan het bijwonen zijn. Koortsachtig beginnen de personages te freestilen met allerlei theorieën – van *post-colonial studies* over hegeliënse dialectiek en marxisme tot psychoanalyse en feminisme. De man die de tekst aan het voorlezen was, krijgt er geen meer speld tussen. Totdat de collectieve interpretatiemachine stilvalt en hij eindelijk kan bekennen dat hij slechts een debuterende schrijver is die voor het Vondelgenootschap komt voorlezen uit zijn eerste roman, waarin eigenlijk gewoon staat wat er staat. Het wordt pijnlijk stil, en één voor één druipen de gasten af.

1000 pogingen

Ondanks Tarenskeens ludieke waar- schuivering voor intellectuele overwintering past het voor de hand om zijn *1000 zalen* met bijhorende activiteiten te beschouwen als even zovele perspectieven op de realiteit en even zovele concrete manieren om zin aan je bestaan te geven. De fragmentarische tekst is te lezen als een allegorie van de postmoderne conditie van de westerling, die misschien onrecht op zoek is naar het goede, het ware en het schone, naar een leidraad in de liefde of naar vrouwen in zichzelf, maar die rondwaalt in een consumentensysteem dat zijn existentiële vraag pareert met een commercieel aanbod.

De supermarkt van levensformats biedt weliswaar een ruime keus aan fascinerende opties, voor elk wat wils, maar juist daardoor raakt de zinzoker lichtjes van slag. Een overzichtelijke plattgrond van de duizend zalen die De Leeuwenrots ter beschikking stelt, is nergens te vinden. De zalen liggen naast, boven en onder elkaar zonder enige hiërarchische rangschikking, zonder enig referentiepunt. Dat maakt het zo moeilijk voor de dwalende personages om zich in dat kluwen van mogelijkheden te oriënteren; en zelfs zij die uiteindelijk de weg vinden naar hun zaal kunnen zich blijven afvragen of het in het belendende vertrek niet interessanter zou zijn. Het valt ook op dat de personages er allemaal zozeer naar streven hun heil te vinden in hun religieuze, spirituele, artistieke of therapeutische programma, dat hun weg doorheen De Leeuwenrots een egotrip wordt: toevallige contacten met andere zoekenden worden ietwat onhandig afgehandeld, zo snel als de beleefdheid het toelaat.

Ondanks het realistische portret van de mallemlen van onze maatschappij dat onder de lichtvoetige oppervlakte van het stuk doorschemert, gaat de toeschouwer toch niet gedeprimeerd naar huis. Integendeel zelfs, want het stemt

hoopvol dat dit rijke toneelwerk van zulke jonge makers komt. De dertien spelers op de scène zijn allemaal studenten en ex-studenten van de Brusselse toneelschool Rits. Bo Tarenskeen blijkt al andere studies op zijn palmares te hebben (en wel – dat hoeft niet te verbazen – in de filosofie), maar als toneelacteur en –regisseur heeft hij amper drie opleidingsjaren achter de rug: *1000 zalen* is zijn bachelorproef. Met zijn keuze voor een vrij afstandelijke acteerstijl en uiterst sobere vormgeving, waardoor de aandacht vooral naar de tekst gaat, schrijft hij zich in in een stevige theatertraditie van gezelschappen in de lage landen, van Maatschappij Discordia over Dood Paard, 't Barre Land en tg STAN. Tarenskeen en co tonen met hun voorstelling dat deze traditie ook voor jonge makers blijkbaar nog steeds een vruchtbare bodem vormt om hun eigen ding te doen.

Laten we tot slot nog even ingaan op hoe de maker zijn werk zelf aankondigt: '*1000 zalen* is een licht verteerbare poging tot een vaudeville die zich probeert te verhouden tot de wereld van vandaag, het binnenland en het buitenland, het lokale en het globale.' Die intentieverklaring begint met luchtige begrippen om te eindigen met gewichtige, veelomvattende

woorden. Het is een evenwichts-oefening, die heel de voorstelling lang wordt aangegaan: het relativerende van de klucht koppelen aan de reflectieve kracht van de parabel. En dat lijkt vandaag erg relevant. In deze sterk intergeconnecteerde wereld hebben we eigenlijk geen andere keuze dan ons tot die grote werkelijkheid te verhouden – het lokale is geglobaliseerd, het buitenland is binnengekomen, en vice versa – maar tegelijk dienen we onze positie in te nemen met een zekere nederigheid, dienen onze stellingnames 'licht verteerbaar' te blijven voor onze medemens. We zijn er immers ook niet zeker van, we 'proberen' maar – en we weten dat er zovele anderen zijn die het heel anders aanpakken. Overigens, ook wat materiële middelen betreft hebben we geen andere keuze dan het met minder te gaan doen. Met minder middelen en meer verbeelding, zoals Bo Tarenskeen het ons voor doet.

Gezien op 21 juni 2009 in de Bottelarij, Brussel

1000 zalen wordt nog hernomen op 10 en 11 mei in Theater Bellevue in Amsterdam.

KALENDER

FEBRUARI

Lancering nieuw Corpus Kunstcritiek

begin februari 2010
VTi

VTi is overtuigd van het belang van kunstcritiek als schakel tussen kunstwerk en publiek, tussen kunstenaar en samenleving – maar ook als geheugen van de artistieke praktijk. Daarom organiseren we sinds 2007 een alternatief platform voor podiumkritiek: het Corpus Kunstcritiek. Een groep beginnende kunstcritici krijgt een volledig jaartraject aangeboden: de geselecteerde deelnemers krijgen de kans om gespreid over het seizoen elk maximum tien kritische stukken te schrijven over podiumvoorstellingen. Zonder premiërdruk en tegen vergoeding, zodat ze een stukje van hun tijd kunnen vrijkopen om aan degelijke teksten te werken. Eén keer per maand gaan ze met elkaar en een begeleider in gesprek om samen te reflecteren over hun materiaal, om te schrappen en te schaven. Af en toe worden ervaren critici en kunstenaars mee aan tafel uitgenodigd en zijn er ontmoetingen met het Nederlandse Corpus Kunstcritiek. Begin februari 2010 ging een nieuwe editie van start, die begeleid wordt door Wouter Hillaert.

Alle recensies die tot nu toe geschreven werden in het kader van het Corpus, zijn terug te vinden op www.vti.be.

In samenwerking met deBuren

Meer info: mail naar annick@vti.be

First Aid @ VTi

vanaf 09|02|2010
VTi

In het traject dat we opzetten om individuele kunstenaars te begeleiden en te ondersteunen, organiseren we nu voor het eerst ook persoonlijke infomomenten. Ingebed in de dagelijkse dienstverlening van VTi voorzien we vaste momenten waarop we extra hulp inroepen van zakelijke / artistieke / communicatie-experts uit podiumland die een halve dag kantoor houden in VTi. Vanaf 9 februari, tweewekelijks op dinsdagnamiddag, kan iedere podiumkunstenaar bij VTi terecht voor specifieke dossier-, reken-, (ver)taalhulp... zonder afspraak en gratis. Van 14u tot 17u is er dan naast een medewerker van VTi ook een deskundige van een alternatief managementbureau of werkplaats aanwezig die hen wegwijs maakt. In een informeel gesprek worden antwoorden op alle vragen gezocht. Met juridische vragen (sociaal statuut, auteursrecht, vzw...) kan je zoals steeds terecht bij Kunstenloket.

Een samenwerking van Caravan, Margarita Production, Mokum, Pianofabriek Kunstenwerkplaats, VTi en wpZimmer.

Praktisch

Datum: op 9 en 23 februari, 9 en 23 maart, 6 en 20 april, 4 en 18 mei van 14-17u

Plaats: VTi, Sainctelettesquare 19, 1000 Brussel

Inschrijven is niet nodig

Meer info: mail naar nikol@vti.be

Zet mij in CC

dating- en discussiedag over de spreiding van podiumkunsten in Vlaanderen

26|02|2010

BRONKS

De spreiding van podiumvoorstellingen in Vlaanderen blijft veel vragen oproepen. 'Nooit voordien is er zoveel geproduceerd,' schrijft cultuurminister Schauvliege. 'Deze verwijdering tussen vraag en aanbod houdt ook bedreigingen in. Bij gebrek aan presentatieplekken spelen stukken maar kortstondig in zalen, waardoor het ruime publiek amper de kans krijgt deze te bezichtigen.' De minister voorziet in haar beleidsnota een aantal nieuwe pistes en zal bekijken 'of een afname van het productieaanbod zich niet opdringt en hoe we doorstroming van onze kunstproducties naar diverse circuits kunnen stimuleren.'

Op welke manier kan de sector daartoe bijdragen? Op vrijdag 26 februari nodigen LOCUS en VTi producenten, programmatoren en bemiddelaars uit om samen te reflecteren over deze kwesties, en vooral om elkaar beter te leren kennen. Hoe zit het met de spreiding van podiumvoorstellingen in Vlaanderen? Kunnen we nadenken over alternatieve spreidingsformats? Hoe kunnen we ervoor zorgen dat economische overwegingen het artistieke niet domineren? Hoe kunnen we het publiek meer direct betrekken bij creatieprocessen? Een betere afstemming van het Kunstendecreet en het Decreet Lokaal Cultuurbeleid, wat houdt dat in? Noteer deze discussie- en ontmoetingsdag alvast in uw agenda!

Een initiatief van LOCUS en VTi. Met medewerking van BRONKS en De Markten.

Praktisch

Datum: vrijdag 26 februari van 9u30 - 17u30

Plaats: BRONKS, Varkensmarkt 15-17, 1000 Brussel

Programma en inschrijvingen: www.vti.be en

www.locusnet.be

MAART & APRIL

Tour de Wallonie

04 & 05|03|2010

Namen en Bergen

01 & 02|04|2010

Gent en Kortrijk

Het gezamenlijke traject dat we vorig jaar opstartten met Maison du Spectacle la Bellone zetten we dit jaar verder. In het voorjaar van 2010 organiseren we opnieuw twee bezoekersprogramma's, waarbij Vlaamse podiumprofessionals op bezoek gaan bij hun Franstalige collega's en omgekeerd. Bedoeling is om beter inzicht te krijgen in elkaars artistieke praktijk, niet alleen op niveau van de producties, maar evengoed op niveau van infrastructuur, van werkprocessen, publiekswerking, beleid,... Deze bezoekersprogramma's zien we als opstapje naar meer concrete samenwerkingsprogramma's.

In samenwerking met Maison du Spectacle La Bellone

Praktisch

Datum en plaats: op 4 en 5 maart in Namen en Bergen en op 1 en 2 april in Gent en Kortrijk

Meer info: marijke@vti.be

COLOFON

CONTACT

VTi

Saintelettesquare 19
B-1000 Brussel
T +32 (0)2 201 09 06
F +32 (0)2 203 02 05
info@vti.be

www.vti.be

data.vti.be

Plan en wegbeschrijving: check www.vti.be
(contact)

KERNOPDRACHT

VTi is het steunpunt voor de podiumkunsten. Als kritisch forum vuren wij het publieke debat aan en zijn we een draaischijf voor informatie over verleden, heden en toekomst van de Vlaamse podiumkunsten in een internationaal perspectief. Wij staan garant voor een kwalitatieve dienstverlening aan de professionele sector, de overheden, de opleidingen, de media, de onderzoekscentra, het publiek, etc.

MEDEWERKERS

Diane Bal, Filip Borloo, Wessel Carlier, Christel De Brandt, Martine De Jonge, Marijke De Moor, Joris Janssens, Annick Lesage, Stefan Maenen, Bart Magnus, Dries Moreels, Ann Olaerts, Marie Roofthoof, Eline Van de Voorde, Nikol Wellens

NIEUWE OPENINGSUREN

di-vr 10:00-18:00

zaterdag, zondag en maandag gesloten

De bibliotheek, videotheek en databank raadplegen kan gratis en zonder registratie van persoonlijke gegevens. Boeken ontlene kan enkel mits betaling van een registratiekost van 5€ (12 maanden geldig). Bovendien krijg je dan 4 maal per jaar *Courant* thuis gestuurd. De bibliotheekcatalogus raadplegen kan op data.vti.be.

BOOKSHOP

Onze bookshop vind je in de VTi-bibliotheek of op www.vti.be.

MET STEUN VAN

De Vlaamse overheid



Wij gebruiken uw persoonsgegevens alleen om u op de hoogte te houden van onze activiteiten. Inzage en eventuele aanpassingen zijn mogelijk, zoals voorzien in de wet van 08/12/1992 ter bescherming van de persoonlijke levenssfeer.

COURANT 92

Coördinatie dossier: Joris Janssens

Redactie: Marijke De Moor, Joris Janssens,

Ann Olaerts, Nikol Wellens

Eindredactie: Jef Aerts, Marijke De Moor

Concept huisstijl: Base Design

Vormgeving: Gunther Fobe, www.tiktaalik.be

Foto's huisstijl: Bieke Depoorter

Coverbeeld: Bieke Depoorter

Druk: Newgoff

Courant wordt gedrukt op 100% gerecycleerd papier.

ISSN 0776-1198

PLOEG VTi

Eind vorig jaar verliet Maarten Soete VTi.

We willen hem bedanken voor zijn inzet en enthousiasme en wensen hem veel succes bij Theater aan Zee. Begin januari verwelkomen we zijn opvolgster Marie Roofthoof. Verder wordt onze ploeg tijdelijk versterkt door Filip Borloo en Eline Van de Voorde; zij gaan aan de slag voor Archipel, een project dat de ontsluiting van digitale archieven onderzoekt.

ACTOR #1 – *stillab*, 2009-2010
(foto: Kris Verdonck)





Vlaams Theater Instituut vzw
Saintelettesquare 19, 1000 Brussel
Tel. +32 (0)2 201 09 06
Fax +32 (0)2 203 02 05

www.vti.be