



REPERTOIRE REVISITED

>> INHOUDSTAFEL (klik en ga naar pagina)

Inleiding

Repertoire revisited – *Joris Janssens* **1**

De cijfers

Poken met Pinter en Proust. Auteurs op de Vlaamse podia tussen 1993 en 2005 – *Joris Janssens* **6**
Tellen, rekenen, vergelijken. Cultuureconomisch onderzoek naar repertoirekeuzes – *Nikol Wellens* **20**

Het debat

Manifest voor een acteurs- en een publiektheater **24**
Motie Vlaams Parlement **25**
Who is afraid of William Shakespeare?
Aanzetten voor een discussie over theater, repertoire en publiek – *Guy Cassiers en Erwin Jans* **26**
Een repertoire van gedeelde ervaringen – *Hildegard Devuyt* **28**
Publiek en repertoire. Pleidooi voor een zindelijke discussie over het kunstenbeleid. **32**
Crash course in de geschiedenis. Twee kleine bedenkingen over repertoire en dans – *Pieter T'Jonck* **35**
Geënceneerd geheugen. History repeating? – *Kevin Absillis* **39**

De praktijk

'Schrappen is zoeken naar de wortels van het stuk'. Luk Percevals omgaan met repertoire – *Geert Sels* **44**
Ervaringen van een jongverkenner – *Michael De Cock* **47**
Alleen als het bezit van je neemt, kun je het aan. Enkele gedachten van een toneelschoolstudent over repertoire – *Bo Tarenskeen* **50**
Naar een vorm van repertoiretheater? – *Ensemble Leporello* **53**
Forget the rep. Program in larger thematic templates – *Dragan Klaić* **56**
En reacties van tg STAN, BAFF, fABULEUS, MartHa!tentatief, Nunc, Sam Bogaerts, luxemburg, Sermoen theatermakers, Ultima Vez, De Tijd, Vincent Dunoyer **59**

CORPUS KUNSTKRITIEK

Les in hysterie van Ceremonia. One way ticket naar de onderwereld. *Evelyne Coussens* **72**
386: Molière van 't ARSENAAL. Wat Molière was en nog kan zijn. *Ines Minten* **74**
Atropa. De wraak van de vrede door Toneelhuis. Macht en meesterschap *Kristin Rogghe* **76**
Armandus de Zoveelste van HETPALEIS. Gezocht: een synthese. *Wouter Hillaert* **80**

KALENDER **84**

TRAJECT KINDERKUNSTEN **86**

COLOFON **88**

REPERTOIRE REVISITED

Joris Janssens

'Bij het ophalen van 't gordijn zit Eduard aan de tafel bij een lamp in een courant te lezen'

Cyriel Buysse, *Het gezin van Paemel*, eerste bedrijf

DE ROEP OM REPERTOIRE

Door een samenloop van omstandigheden - niet in het minst de stijgende subsidiekoorts - gonst een discussie over repertoire door podiumland. Het begon in augustus, toen een aantal acteurs een manifest publiceerden. Ze stelden dat de werkgelegenheid voor hun beroepsgroep ingekrompen zou zijn door het verdwijnen van de grote ensembles en de opmars van ad-hocsamenwerkingsverbanden. Volgens hen bleef ook het publiek in de kou staan door de recente ontwikkelingen in theaterland. Ze zagen één oplossing voor beide kwesties: meer repertoirestukken, gebracht door grote casts, herkenbaar voor een groot publiek. Begin november keurde het Vlaams Parlement een motie goed waarbij de Vlaamse regering werd gevraagd om de aandacht voor het repertoire te stimuleren en om 'daartoe passende beleidsinstrumenten' te ontwikkelen. Gelijktijdig met de commotie zette Geert Allaert (Music Hall) een nieuwe stap in een lange strijd om subsidies: hij strikte regisseur Dirk Tanghe als huisregisseur voor zijn nieuwe vzw Publiekstoneel.

Sindsdien draait de opiniefabriek op volle toeren. Onmiddellijk na de goedkeuring van de parlementaire motie gaf theaterrecensent Wouter Hillaert op de website van *rekto:verso* de voorzet voor een hele reeks reacties¹. Terwijl de acteurs Sandrine André en Herbert Flack opdoken bij *Phara*, kaapte Peter Missotten

(Filmfabriek) de URL www.publiekstoneel.be weg voor de neus van Geert Allaert. Opiniebijdragen van theatermakers allerhande - onder meer van de drie stadstheaters en een veelkoppige coalitie van middelgrote theatergezelschappen - circuleerden via internet en e-mail. Ze vonden een plek in de kolommen van diverse dag- en weekbladen, die tegelijk ook paneldiscussies organiseerden en dossiers redigeerden.

Het bleek het langgerekte voorspel tot alvast een dubbele primeur. Tegen het advies van de beoordelingscommissie theater in, kreeg de nieuwe vzw van Geert Allaert een projectsubsidie voor drie projecten. De projectsubsidie lijkt immers een weinig verholen voorschot op een meerjarige ondersteuning voor Publiekstoneel, als in april de structurele subsidiebeslissingen zullen vallen.

EEN SCHUINSE BLIK OP DE DISCUSSIE

Het repertoiredebat heeft al ettelijke riemen papier en niet weinig megabytes gegenereerd. VTi doet er met deze dubbeldikke *Courant* nog een royale schep bovenop. Waarom? Een eerste, maar niet de belangrijkste reden is om de discussie te redden van de opiniëpagina's in de kranten en de online fora. We hernemen het bewuste acteursmanifest en drukken de tekst af van de motie van het Vlaams Parlement. Voor de eerste keer verschijnen de reacties van de middelgrote theatergezelschappen en Toneelhuis in druk. Guy

1. Wouter Hillaert, 'Het repertoire van de vaste roep om repertoire'.
<http://www.rektoverso.be/content/view/954/2/>, geraadpleegd op 22 januari 2009.

Cassiers en Erwin Jans (Toneelhuis) scheppen klaarheid in 'een poel van onscherp gebruikte termen en ambigue motieven: repertoire, traditie, canon, theaterzoals-het-vroeger-was, ensemble, laagdrempeligheid, publieksvriendelijkheid, werkgelegenheid ...' Veertien middenveldgezelschappen ontwarren gelijksoortige knopen als opmaat voor een reflectie op de relatie tussen het beleid en de theaterpraktijk in het licht van een nieuwe subsidieronde. Daarnaast bouwt Hildegard Devuyt (KVS) verder op gedachten die Jan Goossens op de opiniepagina's van *De Morgen* ontwikkelde over de relatie tussen canon, repertoire en de diversiteit van het stedelijke publiek.

Om de discussie wat open te wrikken, werpen enkele auteurs een schuinse blik op de repertoirekwestie vanuit het perspectief van andere artistieke disciplines. Pieter TJonck denkt na over de mogelijkheden van repertoire-ontwikkeling in de danspraktijk – zowel hedendaagse dans als ballet. Literatuursocioloog Kevin Absillis (Universiteit Antwerpen) bevraagt recent naar voor geschoven visies op de relatie tussen podiumkunst, canonisering en erfgoed – en stelt vast dat het in de literaire wereld ook niet al peis en vree is. Ook daar woedt een canondebat.

Terwijl een aantal kwesties hernomen, uitgediept en in een andere context geplaatst worden, heeft dit dossier vooral de ambitie om het repertoiredebat te verrijken met een blik op de theaterpraktijk zelf. In de hele discussie viel immers op dat er een polariserend discours ontstond, waarbinnen de notie van 'repertoire' een cliché dreigde te worden: automatisch 'publieksvriendelijk' voor sommigen, 'museaal' of 'bourgeois' voor anderen. Zo gaat de discussie voorbij aan de breedte van invalshoeken waarmee men in de praktijk met repertoire omgaat. Wordt er werkelijk zo weinig repertoire op de planken gebracht als wel wordt beweerd? Met welke auteurs gaan Vlaamse gezelschappen aan de slag? Wat is de functie – en wat zijn de mogelijkheden en beperkingen – van het klassieke, moderne, hedendaagse repertoire met betrekking tot verschillende cruciale kwesties in de podiumkunsten: de artistieke ontwikkeling van theatermakers, het gesprek met het publiek, de discussie met heden, verleden en toekomst van de samenleving?

REPertoire IN DE PRAKTIJK

In deze *Courant* willen we antwoorden op die vragen boven water krijgen. Verschillende generaties van theatermakers krijgen het woord. Een gedeelde invalshoek is de functie van repertoire in hun ontwikkeling als theatermaker. Geert Sels gaat in gesprek met Luk Perceval. Hieruit blijkt dat de repertoire-discussie natuurlijk niet nieuw is. Wat is de functie van repertoire in de verschillende etappes van zijn carrière? Michael De Cock ('t ARSENAAL) spreekt vanuit zijn ervaring als regisseur met gecanoniseerd repertoire, dat hij duidelijk als een instrument ziet om verbindingen te leggen: tussen verleden en heden, en tussen makers uit verschillende culturen. Is de westerse canon werkelijk enkel leesbaar voor de blanke middenklasse? *De kersentuin* bleek ideaal cement voor een workshop in Senegal. Bo Tarenskeen, student aan het RITS, legt de link met zijn opleiding: wat is de functie van repertoire in het vormingsproces van een theatermaker? Wat kan een theaterstudent leren uit de omgang met het erfgoed?

Ook de kwestie van spreiding en programmering komt aan bod. Volgens Koen Monserez en Dirk Opstaele van Ensemble Leporello komt het 'op het repertoire' houden van producties niet alleen de artistieke kwaliteit ten goede, maar is het vooral ook een strategie om een betere spreiding te realiseren en nieuwe relaties aan te gaan met programmatoren en publiek. Aanvullend ontwikkelt de theaterwetenschapper Dragan Klaić een heel ander perspectief: een pleidooi voor podia om – vanuit een zorg om de maatschappelijke betrokkenheid van het theater – *minder* repertoire op het programma te zetten. Of beter: een meer doordachte selectie, in plaats van te shoppen in de verschillende rayons van het beschikbare tekstmateriaal, op zoek naar voor elk wat wils.

Hoe gaat de praktijk aan de slag met repertoire? VTI lanceerde ook een bredere oproep naar de hele sector. Er komt een nieuwe subsidietermijn aan en allicht zijn er voor de periode 2010-2013 heel wat plannen met repertoire. We vroegen producenten om de relevante passage uit het beleidsplan door te mailen. Een compilatie van de inzendingen – van BAFF, fABULEUS, Nunc, tg STAN, Sam Bogaerts, De Tijd, Ultima Vez, MarHa!tentatief, luxemburg, Sermoen

en Vincent Dunoyer - nemen we mee in dit dossier. Het leidt tot heel uiteenlopende perspectieven op de functie en inzet van 'repertoire' in de praktijk.

Daarnaast duiken we opnieuw in de podiumdatabank van VTi. Die bevat gegevens over alle Vlaamse podiumproducties sinds 1993. We tellen welke auteurs er tussen 1993 en 2005 op de planken zijn gebracht. De resultaten zijn revelerend. Als je kijkt naar welke auteurs gespeeld werden, is de verhouding tussen Vlamingen en buitenlanders ongeveer fiftyfifty, en tussen levende en overleden auteurs ongeveer 75 en 25 procent. Werk van overleden Vlamingen wordt nauwelijks tot niet opgevoerd, in tegenstelling tot het internationale repertoire. We zien wel een trend naar meer werk van levende Vlamingen en minder van overleden buitenlandse auteurs. Naar minder 'prototypisch' repertoire, dus. Hebben de roepers in de repertoirewoestijn dan toch gelijk?

REPERTOIRE REVISITED

De cijfers relativeren een aantal veronderstellingen die circuleren. In de loop van het hele debat zijn er zeer veel 'zindelijke' argumenten op tafel gelegd. De discussie is semantisch uitgezuiverd. Het repertoire waarover we het hebben komt zeker wel aan bod. Maar, ook al lijkt 'meer repertoire door grote casts' nu niet meteen de pasklare oplossing te zijn, een aantal urgente kwesties blijven op tafel liggen: werkgelegenheid, de erfgoeddiscussie en de roep om 'herkenbaarheid' van de huidige theaterpraktijk bij een breder publiek.

Neem die discussie over de werkgelegenheid van acteurs. Eerder onderzoek toont aan dat de vaste ensembles inderdaad zeldzaam geworden zijn. Er zijn inderdaad meer ad-hocsamenwerkingsverbanden, zoals het acteursmanifest stelt. Dat er minder grote casts zijn dan vroeger, staat boven elke verdenking. Dat betekent echter niet dat de werkgelegenheid van acteurs gedaald zou zijn. Uit de studie *Metamorfose in podiumland. Een veldanalyse* (VTi, 2007) bleek dat de artistieke werkgelegenheid in de periode 1993-2005 wel degelijk steeg, maar dat dit vanuit het perspectief van individuele makers niet meteen leidde tot de impressie dat er meer werk was. De extra werkgelegenheid raakte versnipperd over een toenemend aantal kunstenaars. Ook is de aard van

de werkgelegenheid sterk veranderd. Overleven in de freelance markt vergt van makers en acteurs andere competenties, die niet vereist waren in de tijd van de vaste ensembles. Hybride loopbanen, die zich niet beperken tot de gesubsidieerde Vlaamse podiumkunsten, zijn hoe langer hoe meer de norm.

Voor acteurs - en bij uitbreiding voor andere kunstenaars - is het niet evident om een loopbaan uit te bouwen in een dergelijke omgeving. Maar eerder dan te pleiten voor een terugkeer naar 'de goede oude tijd', lijkt het zinvoller om strategieën te ontwikkelen waarmee makers zich kunnen wapenen in de veranderende arbeidsmarkt. Het beleid en de ondersteuning zouden beter aangepast moeten worden aan de veranderende omstandigheden voor individuele kunstenaars. (Overigens zal Publiekstoneel de werkgelegenheidsprobleem niet oplossen. In *De Morgen* gaf Geert Allaert al te kennen geen vast ensemble te zullen uitbouwen, maar met freelance contracten te werken.)

Een tweede kwestie betreft die van de omgang met het 'eigen' Vlaamse erfgoed. Guy Cassiers en Erwin Jans noemen het verderop in dit nummer 'onzin om te spreken van een Vlaamse dramatische canon, want die is er gewoonweg niet: van voor de Tweede Wereldoorlog is er naast *Het gezin van Paemel* van Cyriel Buysse nauwelijks een stuk het spelen waard.'

'We hebben in Vlaanderen geen roemrijke toneelstuktraditie, gelieve dat te aanvaarden', schreef ook Wouter Hillaert op www.rektoverso.be: 'Ons minimale erfgoed dat op iets trekt, is ook helemaal niet zo "tijdloos en dus ook vandaag zeer relevant" als CD&V denkt.' De cijfers geven hen gelijk: Vlaamse klassiekers uit het verdere verleden blinken door afwezigheid, theatermakers van vandaag kunnen er niet goed mee overweg.

Is dat een probleem? We hebben te roeien met de riemen die we hebben en we kunnen het verleden niet heruitvinden. Een eerste vraag blijft welke dan wel geschikte invalshoeken zijn om met het Vlaamse dramatische verleden om te gaan? *Oom Toon* van KVS is in dat verband een interessante poging. Een vervolgens: hoe kunnen we vandaag bouwen aan het Vlaamse repertoire van morgen? De toneelschrijfkunst is in Vlaanderen nauw verbonden met

INLEIDING

de creatiepraktijk, met het maken van voorstellingen. Dat is artistiek waardevol maar heeft vandaag als ongewenst neveneffect dat theaterteksten slechts uitzonderlijk opnieuw gespeeld worden. De teksten zijn vaak moeilijk beschikbaar en kunnen daardoor ook nauwelijks als bronmateriaal functioneren voor nieuwe enceneringen (in een professionele of een amateurcontext). Op welke manier kunnen we bouwen aan een *second life* voor Vlaams repertoire? VTI is bereid om na te denken over mogelijke pistes, samen met andere betrokkenen in het veld (zoals Schrijverspodium en OPENDOEK).

Een derde zorg blijft die van de 'herkenbaarheid' van het hedendaagse theater voor een breder publiek. Het acteursmanifest ging ervan uit dat meer klassiek repertoire een oplossing zou zijn om de kloof met 'een belangrijk deel van het theaterpubliek, dat zijn weg naar het theater niet meer blijkt te vinden', ongedaan te maken. Nu kun je wel vaststellen dat 'repertoire' breder is dan enkel toneelliteratuur en dat getrouwe historische enceneringen een door

electorale motieven ingegeven fantasma zijn. Of dat repertoire wel degelijk een belangrijke plek inneemt in de hedendaagse praktijk, maar dat je er sowieso maar een beperkt publiek mee aanspreekt.

Dat alles betekent dus nog niet dat er van een kloof met bepaalde publieksgroepen hoegenaamd geen sprake is. We hebben geen gegevens om dat te staven of te weerleggen, maar misschien is die kloof er wel. Als er zoveel repertoire wordt gespeeld maar dat niet doordringt bij de politieke kaste, schort er dan niets aan de communicatie over het aanbod? En welke zijn de belemmeringen voor de 'herkenbaarheid' van de hedendaagse praktijk bij een breder publiek? Dat theaterteksten niet uitgegeven worden? Dat succesproducties niet hernomen kunnen worden, omdat de agenda van de (freelance) acteurs al lang is dichtgeslibd? En wat is de rol van de media en het onderwijs, om bij steeds nieuwe publieken de leesbaarheid te bevorderen van die 'nieuwe manieren van kijken en van theatermaken'?



EUGÈNE IONESCO / *La cantatrice chauve*

De kale zangeres – Olympique Dramatique, 2004-2005 (foto: Koen Broos)



de cijfers

Welke auteurs werden gespeeld op de Vlaamse podia tussen 1993 en 2005?

Poken met Pinter en Proust

Joris Janssens

Het repertoiredebat en de VTi-databank

Welk 'repertoire' wordt opgevoerd door Vlaamse gezelschappen? In de recente discussie circuleren een aantal veronderstellingen. Het acteursmanifest hekelde de 'afbraak van de grote gezelschappen', en betreurde de consequente teloorgang van de mogelijkheid om 'een repertoire te kunnen spelen' en 'het eigen en het werelderfgoed levend' te houden. De theaterwereld koestert zijn canon niet, zei Vlaams parlementslid Jo Vermeulen (SPA), een van de indieners van de bewuste repertoiremotie.

In *De Standaard* gaf journalist Geert Sels hen impliciet gelijk, daarbij verwijzend naar www.publiekstoneel.be, waar je een overzicht vindt van gesubsidieerde teksttheatergezelschappen: 'Ieder theater wil zijn publiek. Maar brengen al die theaters ook repertoire? Dat is al een ander paar mouwen. Ze zijn dat hoe langer hoe minder gaan doen. Het ijzeren repertoire, met de Grieken en Shakespeare op kop, duikt nog wel eens op. Hoewel, waar zitten Ibsen en Strindberg, Büchner en Horvath, Shaw en Wilde, Tsjechov en Gorki? De moderne klassieken zijn nog minder te zien. Volgende week brengt NTGent nog eens Beckett, maar hoelang was het al niet geleden dat we daar nog eens iets van zagen? En Albee. En Miller. En Pinter. En Bernhard. En Strauss. En Handke.'¹

Guy Cassiers (Toneelhuis) ging in de tegenaanval: 'Volgens mij wordt er nu meer repertoire gespeeld dan dertig jaar geleden, omdat er veel meer gezelschappen zijn.' Cassiers trok de definitie van repertoire breder open. Ook romans - zoals die van Proust - maken deel uit van de canon die relevant is voor de podiumpraktijk: 'Je moet termen als 'klassieker' en 'canon' ook breed genoeg bekijken, want ook onze manieren van kijken en theatermaken zijn erg veranderd. (...) Het gaat niet om repertoire, maar om noodzaak. Met repertoire moet je uit de geschiedenis putten om een relevante dialoog te voeren met vandaag en zo richting te geven aan een mogelijke toekomst.'²

Wordt er voldoende repertoire opgevoerd? Er zijn blijkbaar verschillende evaluaties. Die komen voort uit verschillende definities: van zeer gesloten ('ijzeren repertoire'), over 'moderne klassieken', tot heel open opvattingen over een bredere literair-historische canon als visvijver voor theatermakers ... Maar welke auteurs, teksten, types van 'repertoire' hebben we de laatste decennia gezien op de Vlaamse podia? Op zoek naar een antwoord duiken we de VTi-databank in, die informatie verzamelt over Vlaamse podiumproducties sinds het begin van de jaren negentig. Van wie werden er in de periode 1993-2005 teksten op scène gebracht? In welke mate gaan Vlaamse theatermakers een dialoog aan met de geschiedenis, met 'het eigen en het werelderfgoed'? Uit welk materiaal putten ze voor hun creaties? En schuilen daarin verschuivingen die relevant zijn voor de repertoiredebat?

1. Geert Sels, 'Kan een repertoirestuk het theater redden? Hoe tewerkstelling, publiek en kunst in de shaker gaan'. In: *De Standaard*, 29 november 2008.
2. Wouter Hillaert en Liv Laveyne, "We willen toch allemaal ons publiek entertainen?" *Het ultieme theaterdebat van De Morgen: de hoofdrolspelers van de Vlaamse theaterwereld over omgaan met klassiekers, vernieuwingsdrang en de stem van de toeschouwer*. In: *De Morgen*, 26 december 2008.

'Auteurschap' in de VTi-databank

De VTi-databank bevat onderzoeksklare gegevens over alle podiumproducties in de periode 1993-1994 tot en met 2004-2005: de titel, premièredatum, seizoen, genre, de cast (inclusief functie-omschrijvingen) en de lijst van (co)producerende organisatie(s). Welke informatie is relevant voor de repertoire-discussie? De databank linkt deze producties niet aan bestaande theater teksten of andere literaire bronnen. Het is dus niet mogelijk om een lijstje te trekken van de meest opgevoerde theaterstukken in deze periode. De beschikbare gegevens laten wel zien van welke auteurs werk op de planken is gebracht. Het levert het voordeel op van een bredere scope op repertoire: we krijgen zicht op het relatieve gewicht van gecanoniseerde theaterauteurs, en tegelijk hebben we het ook over al het bronnenmateriaal dat relevant is voor die 'nieuwe manieren van theatermaken'.

In wat volgt gebruiken we gegevens uit de VTi-podiumdatabank, die we eerder ontsloten in *Metamorfose in podiumland. Een veldanalyse* (VTi, 2007). Voor de periode 1993-2005 bevat de VTi-databank informatie over 6.653 producties - teksttheater, maar ook dans, muziektheater en alle mogelijke cross-overs die we 'podiumkunst' noemen. Het aanknopingspunt met de repertoire-discussie ligt in de informatie over de cast. Van de programmaboekjes, flyers en brochures is de informatie over credits voor kunstenaars overgenomen. De databank weet wie credits kreeg voor alle artistieke bijdragen: 'regie', 'spel' of 'lichtontwerp', en dus ook voor functies die te maken hebben met teksten. In deze bijdrage analyseren we de credits die wijzen op 'auteurschap', en dat gerelateerd aan tekstproductie.

Hierbij definiëren we 'auteurschap' op de volgende manier:

- We tellen credits voor de volgende functie-omschrijvingen, die we ontleen aan door de producenten aangeleverde informatie: 'tekst', 'naar', 'auteur', 'schrijver', 'boek', 'script', 'tekst/spel'. Bindende elementen zijn dat deze omschrijvingen a) de notie van auteurschap in zich dragen en b) gerelateerd zijn aan de productie van tekst. Niet weerhouden zijn dus functies als 'vertaling', 'bewerking', 'scenario', 'componist', 'libretto', 'choreografie', omdat ze slechts een van deze twee kenmerken in zich dragen: ofwel gaan ze niet over teksten, ofwel niet over auteurschap. Een niet meegerekend twijfelgeval is 'liedjesteksten'.
- Het gaat dus over tekstgerelateerd auteurschap, maar daarbinnen is er nog een grote diversiteit. In de praktijk wijzen dezelfde functie-omschrijvingen op heel diverse vormen van betrokkenheid bij de productie. Soms wordt geput uit het werk van een auteur die zelf niet actief meewerkte aan de enscenering. Dat is ondubbelzinnig het geval bij de omschrijving 'naar'. In andere gevallen is de auteur wel betrokken bij het creatieproces, soms zelfs als vertolker van een tekst (zoals bij 'tekst/spel'). In sommige gevallen is het onmogelijk om het onderscheid tussen beide te trekken op basis van een functieomschrijving. Een voorbeeld is *100 ways to disappear and live free* (1997-1998) van Dito'Dito en Transquiniennal, waarbij de theatermakers van beide gezelschappen aan de slag gingen met het werk van overleden auteurs (Gezelle, Queneau, R.D. Laing) – en iedereen credits kreeg voor de 'tekst'.
- Dit voorbeeld maakt duidelijk dat de notie van auteurschap hier een bredere invulling krijgt dan het traditionele idee van 'een toneelstuk van een individuele theaterauteur', opgevoerd door een Vlaams gezelschap. In de praktijk wijken nogal wat producties af van dat idee. Sommige zijn collages van verschillende teksten met een heel andere achtergrond. Andere theater teksten zijn collectief tot stand gekomen tijdens het creatieproces, zodat een hele groep van theatermakers credits kreeg als auteur. Collectieve functie-omschrijvingen als 'van' of 'van en met' zijn hieronder echter niet meegerekend. In een aantal gevallen slaat die functie wel degelijk op auteurschap, maar ze meenemen zorgt voor teveel ruis op de resultaten. Vele niet-auteurs zouden de tabellen binnensluipen en de resultaten minder leesbaar maken.

Overleden en nog levende binnen- en buitenlanders

Voor de periode 1993-2005 bevat de VTi-databank gegevens over 6.653 verschillende producties. Zoals gezegd gaat het om podiumkunsten in brede zin: theater, dans, muziektheater en kruisbestuivingen tussen deze en andere artistieke disciplines. Aan 3.768 van deze producties - 57 procent dus - hebben 'auteurs' meegewerkt. In totaal zijn er voor deze producties 4.799 vermeldingen van auteurschap. Hieronder spreken we van 'auteurscredits'.

Er zijn meer 'auteurscredits' dan producties waarvoor een auteur credits krijgt. Aan sommige producties zijn dus verschillende auteurs verbonden. Dat is het geval wanneer de bewerker ook als auteur beschouwd wordt. Tom Lanoye geldt bijvoorbeeld als 'auteur' van *Celibaat*, 'naar' Gerard Walschap. Er zijn natuurlijk ook collageproducties en de teksten die collectief tot stand kwamen. Het meest extreme voorbeeld is *Frustration Island/De ingebeelde grieken*: zestien Kakkewieten kregen credits voor 'tekst/spel' en muziek.

Over de hele periode zijn er in totaal 1.351 verschillende personen vermeld als 'auteur'. Sommigen uiteraard meer dan eens. Je zou dat kunnen visualiseren als een piramide met een smalle top (van veel opgevoerde schrijvers) en een brede basis (van *one-off* schrijvers). De meest opgevoerde auteurs zijn William Shakespeare (81 auteurscredits), Jan Fabre (60), Eric Devolder (42), Arne Sierens (38), Anton Tsjechov en Freek Neirynck (beiden 35) en Hugo Claus, Molière en Thomas Bernhard (allen 33). 574 personen werden slechts één keer vermeld als auteur. Gemiddeld werd een auteur dus 3,55 keer vermeld. De mediaan is 2 credits.

Om deze massieve cijfers te linken aan de repertoire-discussie gaven we alle auteurs twee verschillende tags mee. Voor iedereen gingen we niet alleen de nationaliteit na, maar ook of de schrijver nog in leven was bij het begin van de onderzochte periode.

Wat de nationaliteit betreft, maken we hieronder een onderscheid tussen 'Belgen' en 'buitenlanders'.

- Belgen zijn Vlamingen en Franstalige landgenoten. In een eerste fase van het onderzoek hebben we deze subgroepen apart gemarkeerd. Verderop zal echter blijken dat de Franstalige groep bijna verwaarloosbaar klein is. Om die reden is dit segment verder niet apart aangegeven. In 98% van de gevallen blijkt de 'Belg' *sine dubio* een 'Vlaming'.
- In de buitenlandse categorie maken we wel een onderscheid tussen Nederlanders en auteurs uit andere buitenlandse landen. We doen dat omwille van de gemeenschappelijke taal en een - relatief - grote culturele verwantschap. Dit segment is ook veel groter dan het Franstalige.

We categoriseren de auteurs ook naargelang ze bij het begin van de onderzochte periode (1 juli 1993, de start van het seizoen 1993-1994) al dan niet in leven waren.

- Gelden dus als levende auteurs: niet alleen Hugo Claus, Harold Pinter en Kamiel Vanhole (allen overleden in 2008), maar ook Sarah Kane (1971-1999) en Herman De Coninck (1944-1997), tot zelfs Heiner Müller (1929-1995), Eugène Ionesco (1909-1994) en de Nederlandse dichter Lucebert (1924-1994). Wie op 1 juli 1993 nog leefde, geven we hieronder het label 'levend' mee. We kozen voor deze manier van werken om te vermijden dat we aan deze auteurs in de loop van de periode verschillende tags zouden moeten toekennen.

Levend of dood? Belg of buitenlander? Het zijn basale categorieën, die het tegelijk wel mogelijk maken om een aantal relevante vragen te beantwoorden in de repertoire-discussie. Het wordt mogelijk een onderscheid te maken tussen klassieke teksten en contemporaine dramaturgie, of tussen een 'eigen' Vlaamse traditie en 'wereldrepertoire'. Met welke auteurs gaan Vlaamse theatermakers aan de slag?

Auteurs volgens nationaliteit

Als we om te beginnen kijken naar de nationaliteit van de betrokken auteurs, dan blijkt de verhouding tussen Belgen en buitenlanders ongeveer *fiftyfifty* te zijn:

Tabel 1: Clustering auteurs volgens nationaliteit

	Aantal auteurs		Aantal credits		Gem. credits per auteur
Belgen	617	46%	2.428	51%	3,94
Nederlanders	116	9%	323	7%	2,78
Buitenlanders	608	45%	2.017	42%	3,32
Niet bepaald	10	1%	31	1%	3,10
Totaal	1.351	100%	4.799	100%	3,55

Variant

Nederlandstalige auteurs	710	52%	2.692	56%	3,79
---------------------------------	-----	-----	-------	-----	------

46% van de auteurs is Belg. Deze categorie is samen goed voor meer dan de helft van het totale aantal auteursvermeldingen, met name 51%. Een Belgisch schrijver duikt gemiddeld 3,94 keer op in onze databank. Dat is meer dan gemiddeld: binnenlandse auteurs zijn met een iets grotere regelmaat bij de productie betrokken dan de buitenlanders (waarbij de Nederlandse auteurs het meest onregelmatig blijken).

We gaven al aan dat Vlamingen dominant zijn in het Belgische segment. Mocht je deze categorie opsplitsen, dan blijkt slechts 1 van de 46% Belgen Franstalig. De meest aanwezige Franstalige schrijver is overigens de overleden Luikse detectiveschrijver Georges Simenon (8 credits), van wie eerst Speeltheater Gent en nadien Kopergietery een aantal teksten heeft bewerkt.

Op basis van iemands cultuurpolitieke voorkeuren is er ook een andere clustering mogelijk: is de opgevoerde auteur oorspronkelijk Nederlandstalig of niet? Algemeen verandert dat de verhoudingen slechts weinig. Een kleine meerderheid - 713 auteurs of 53% - is Nederlandstalig (Vlamingen en Nederlanders samen). Samen neemt die groep 56% van de auteurscredits voor hun rekening. De meest opgevoerde Nederlandse auteur is Gerardjan Rijnders. Zijn teksten zijn door zeer uiteenlopende gezelschappen gebracht, vooral door tg STAN, Dito'Dito en Het Toneelhuis.

Levend of niet?

Is er op de Vlaamse planken meer werk van levende of overleden auteurs te zien? Tabel 2 geeft uitsluitsel.

Tabel 2: Clustering auteurs: levend of niet op 1 juli 1993

	Aantal auteurs		Aantal credits		Gem. credits per auteur
Levend	1.042	77%	3.530	74%	3,39
Overleden	298	22%	1.253	26%	4,20
Niet bepaald	11	1%	16	0%	1,45
Totaal	1.351	100%	4.799	100%	3,55

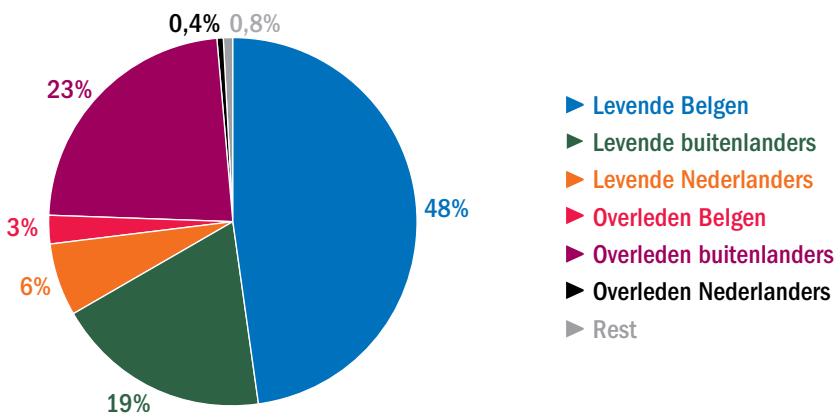
Meer dan driekwart van de auteurs in de VTi-databank was op 1 juli 1993 - de datum die de aanvang van de onderzochte periode markeert - in leven. 22% was dan overleden. Er is een kleine restcategorie van auteurs van wie we deze informatie niet konden achterhalen.

Opmerkelijk is dat de overleden auteurs met een grotere regelmaat bij de productie betrokken zijn dan de levende. Gemiddeld duikt hun naam 4,19 keer op in de databank; voor levende auteurs is dat maar 3,38 keer. Het doet vermoeden dat het onderscheid levend/overleden wel wat te maken heeft met canonisering. Bij de levende auteurs is er kennelijk meer verloop. Mogelijk is het selectieproces dat we 'canonisering' noemen hier nog volop aan de gang.

Levende Vlamingen, overleden buitenlanders

De onderstaande grafiek combineert de beide tags. Dat maakt het mogelijk om een aantal types van schrijvers, zoals 'levende Belgen' of 'overleden buitenlanders', met elkaar te vergelijken. De grafiek geeft van de verschillende types niet het totale aantal auteurs weer, maar wel het aantal credits dat die samen verzamelen. Op die manier maakt de bijdrage van William Shakespeare (81 credits) het segment van de overleden buitenlanders sterker dan Gerard Walschap (11 credits) het doet met de overleden Belgen.

Grafiek 1: Clustering van auteurs





TSJECHOV – Diadia Vania

1. **Oom Wanja** - Koninklijke Nederlandse Schouwburg, 1975-1976 (foto: Bob Reussens)
2. **Wanja en de bosgeest** - Mechels Miniatuur Teater, 1996-1997 (foto: onbekend)
3. **Oom Wanja** - Tejater 80, 1990-1991 (foto: onbekend)
4. **Oom Wanja** - Theater Zuidpool, 2001-2002 (foto: Raymond Mallentjer)
5. **Oom Wanja** - Het Toneelhuis, 2003-2004 (foto: Phile Deprez)

Bijna de helft (48%) van de auteurscredits in de VTI-databank komt op rekening van nog levende Belgen (doorgaans Vlamingen). De tweede grootste categorie (23%) is die van de overleden buitenlanders.

Op de taartgrafiek is vooral de combinatie van beide tags - nationaliteit en al dan niet levend - interessant. De nationaliteit van de levende auteurs blijkt sterk te verschillen van die van hun overleden collega's of voorgangers. De verhoudingen binnen het 'overleden' segment liggen radicaal anders dan bij de levenden. Hier is het buitenlandse segment dominant, het binnenlandse nagenoeg afwezig. Slechts drie procent van de auteurscredits gaat naar 'overleden Belgen' (allemaal Vlamingen, op Georges Simenon na). Binnen het levende segment zijn het wel de Belgen die domineren: we vinden er twee Belgen voor elke buitenlander, Nederlanders meegerekend.

Het grote aandeel van levende Belgen verbaast uiteraard niet. Theater is een levende kunstvorm, en vaak zijn auteurs direct bij het creatieproces betrokken. In een aantal gevallen krijg je dan een verdubbeling, wanneer auteurs een nieuwe tekst schrijven op basis van een of meerdere bestaande teksten. In nogal wat gevallen krijgen zowel de auteur van het oorspronkelijke stuk als die van de nieuwe tekst credits. Voorbeelden zijn *Aars! Anatomische studie van de Oresteia*, een tekst van Peter Verhelst en Luk Perceval 'naar' Aischylos - of *Tim van Athene*, een tekst van Gerardjan Rijnders 'naar' William Shakespeare.

Al bij al blijft de verdubbeling van het aantal credits door bewerkingen in de cijfers zeer beperkt. De functieomschrijving 'bewerking' - zeer frequent op flyers en in brochures - werd niet meegerekend, omdat ze te weinig het idee van auteurschap in zich draagt. De verdubbeling geldt dus enkel als er sprake is van gedeeld auteurschap, zoals in de hierboven vermelde voorbeelden.

Toneelschrijfkunst is in de Vlaamse situatie grotendeels een levende kunst. De cijfers suggereren een nauwe band tussen het auteurschap en het creatieproces. Het leeuwendeel van de 'levende Belgen' is immers niet alleen theaterauteur, maar ook op andere manieren betrokken bij de podiumpraktijk. Bijna 80 procent van de auteurs in deze categorie kregen niet alleen credits voor auteurschap op de hierboven gedefinieerde manier, maar ook voor andere, niet tekstgerelateerde of niet aan auteurschap verbonden functies.

Lijstjes

Het Vlaamse theater grijpt niet terug op een eigen theatertraditie. Dat is geen nieuws, zelfs een heuse gemeenplaats in het spreken over de Vlaamse podiumkunsten, een kwestie waarop zowel Erwin Jans als Kevin Absillis elders in deze *Courant* terugkomen. De afwezigheid van een Vlaamse toneeltraditie blijkt ook nadrukkelijk uit de cijfers. Het aandeel van de overleden Belgen is erg laag. En als je kijkt naar de namenlijst, blijkt dat die beperkt aanwezige Vlaamse traditie ook geen theateraal referentiekader biedt. De topvijftien van meest opgevoerde overleden Belgen spreekt voor zich. Eerder dan een 'repertoire' van gecanoniseerde theater teksten, gaat het om adaptatie van een bredere literair-historische canon - gaande van Hadewych over Hendrik Conscience, Guido Gezelle en Paul van Ostaïjen tot Louis Paul Boon. Opmerkelijk is tevens de relatief goede vertegenwoordiging van een aantal in het Frans schrijvende Vlamingen (Michel De Ghelderode, Maurice Maeterlinck, Joris-Karl Huysmans). De volgende tabel geeft een overzicht van de meest prominente auteurs voor een aantal types:

Tabel 3: Topvijftien van enkele auteursstypes, naargelang van achtergrond en al dan niet levend op 1 juli 1993

	Overleden buitenlanders	Overleden Vlamingen	Levende Vlamingen	Levende buitenlanders	Nederlanders
1	William Shakespeare (81)	Cyriel Buysse (18)	Jan Fabre (60)	Harold Pinter en Heiner Müller (21)	Gerardjan Rijnders (24)
2	Anton Tsjechov (35)	Louis Paul Boon (15)	Eric De Volder (42)		Toon Tellegen (16)
3	Molière en Thomas Bernhard (33)	Michel De Ghelderode (13)	Arne Sierens (38)	Eugène Ionesco en Peter Handke (18)	Oscar van Woensel (12)
4		Gerard Walschap (11)	Freek Neiryck (35)		Judith Herzberg en Suzanne van Lohuizen (9)
5	Marcel Pagnol en Oscar Wilde (23)	Felix Timmermans (10)	Hugo Claus (33)	David Mamet (17)	
6		Guido Gezelle (8)	Josse De Pauw (31)	Marguerite Duras (15)	Ad de Bont, Hanneke Paauwe, Hans Aarsman (8)
7	Henrik Ibsen (22)	Paul Van Ostaïjen (6)	Peter Verhelst (30)	Agota Kristof, Edward Albee en Dario Fo (14)	
8	Georg Büchner (19)	Maurice Maeterlinck en Willem Elsschot (5)	Rudi Meulemans (28)		
9	Sophocles en Arthur Schnitzler (18)		Herwig De Weerd en Pascale Platel (27)	Yasmina Reza (12)	Oscar van den Boogaard, Wanda Reisel (7)
10		Joris-Karl Huysmans (4)		Sam Shepard en Tim Etchells (11)	
11	Marivaux en Witold Gombrowicz (16)	Hadewych, André Baillon en Ernest Claes (3)	Elvis Peeters en Wim De Wulf (23)		Heleen Verburg, Ted van Lieshout, Tom Jansen (6)
12				Lars Norén (10)	
13	Johann Wolfgang von Goethe (15)		Filip Vanluchene, Jo Roets en Willy Thomas (22)	Arthur Miller (9)	
14	Ovidius, Samuel Beckett en Roald Dahl (14)	Charles De Coster, Hendrik Conscience, Herman Teirlinck, Herwig Hensen, Jean Ray, Karel Jonckheere (2)		Herbert Achternbusch, Martin McDonagh, Meg Stuart, Michael Frayn en Urs Widmer (8)	Burny Bos, Harry Geelen, Peer Wittenbols en Rob de Graaf (5)

DE CIJFERS

Terwijl het ontbreken van een Vlaamse theatercanon overduidelijk blijkt, laat de tabel ook zien dat we, op zoek naar een theatertraditie, in de eerste plaats naar het buitenland kijken. Uit de relatief hoge topwaarden in de 'buitenlandse' kolommen blijkt de aanwezigheid van een gecanoniseerde en - anders dan bij de overleden Belgen - specifiek op theater gerichte traditie. Dat zie je niet alleen aan de hoge waarde van het segment van de overleden buitenlandse auteurs, maar ook in de lijst van de meest opgevoerde levende buitenlanders. Hier gaat het duidelijk om een oudere generatie. Nogal wat auteurs uit deze topvijftien zijn inmiddels wel overleden. Slechts één op de drie is na de Tweede Wereldoorlog geboren.

Dat de toplijst aan de oude garde behoort, betekent niet dat de contemporaine internationale dramaturgie helemaal afwezig is op de Vlaamse podia. Die verschijnt misschien minder prominent bovenaan de toplijst. Maar de structuur van de volledige lijst van levende buitenlanders ziet er fundamenteel anders uit dan bij de overleden tegenhangers. Dat blijkt uit de onderstaande tabel:

Tabel 4: Piramide overleden en levende buitenlandse auteurs, volgens het aantal credits

	Levend	Overleden
Meer dan 20 credits	2	7
Tussen 10 en 20	10	19
6 tot 10	20	18
2 tot 5	148	117
1 credit	161	104

In het totaal wordt er meer werk van levende auteurs opgevoerd, maar in het segment van de overledenen is de regelmaat groter. We tellen aan de top slechts twee levende en zeven overleden buitenlandse auteurs met meer dan twintig vermeldingen. Onderaan tellen we 161 levende buitenlanders, en 104 die overleden zijn, met slechts één vermelding. Maar de lijst van levenden blijkt een stuk langer dan die van de doden. Allicht zijn in het overleden segment de selectieprocessen al verder gevorderd: er is meer regelmaat en minder passage. Daarbij houden we in het achterhoofd dat ook bij de 'levende buitenlanders' niet de jongste generatie aan de top staat. Bespeuren we in een goed deel van het 'buitenlandse' segment niet een 'canon' van 'klassiek' geacht repertoire?

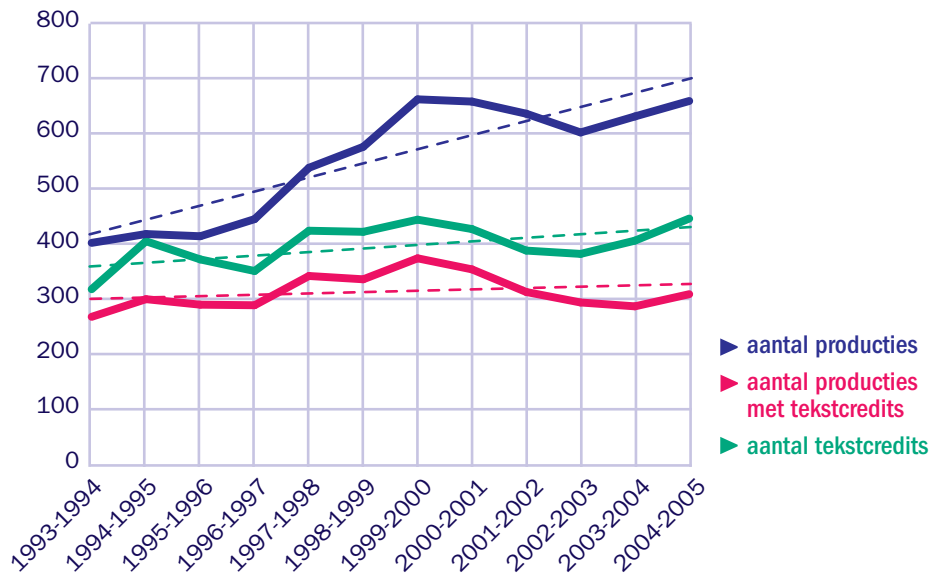
Enkele trends

Hierboven typeerden we de door Vlaamse gezelschappen opgevoerde theaterauteurs naargelang van hun nationaliteit en het feit of ze al dan niet in leven waren op 1 juli 1993. We schetsten de verhoudingen tussen verschillende categorieën. In dit luik gaan we na of er opmerkelijke evoluties te bespeuren vallen in die verhoudingen in de loop van de onderzochte periode, tussen 1993-1994 en 2004-2005 dus.

Trend 1: relatief minder tekstgerelateerde producties

Voor elk van de twaalf opeenvolgende seizoenen berekenden we hoeveel producties de VTi-databank in haar geheel bevat, voor hoeveel van die producties auteurs credits kregen, en ten slotte het totale aantal van dergelijke auteurscredits. De curven geven de feitelijke waarden weer. De rechte lijnen zijn abstracties die de trends scherper uit de verf doen komen.

Grafiek 2: Evolutie aantal producties 1993-1994 tot 2004-2005



In *Metamorfose in podiumland. Een veldanalyse* (VTi, 2007) beschreven we de groei van de podiumproductie als een geknakte groei. De toename van de productie is vooral te situeren in de periode tot de millenniumwissel. Nadien bleef de productie constant. De curve voor het aantal producties met auteurscredits wijkt daarvan af. De blauwe en de groene curve lopen weg van elkaar. Over de gehele periode beschouwd, zien we dat het aantal producties met tekstcredits min of meer stabiel is gebleven. Eind jaren 90 was er even een toename, maar sindsdien was er een inkrimping.

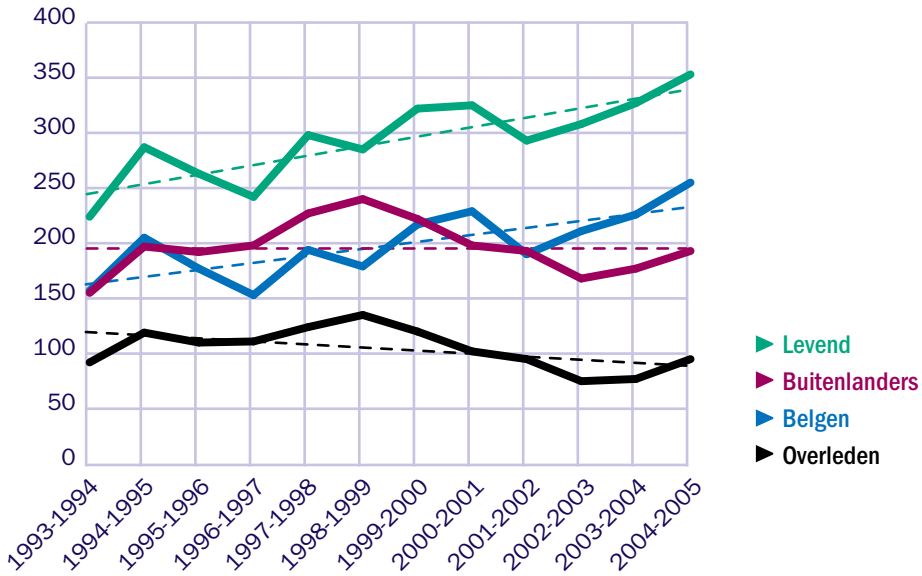
De vaststelling sluit aan bij de analyse uit *Metamorfose in podiumland*: de (geknakte) groei van de productie ligt niet in het segment van het teksttheater, maar komt voort uit sterke ontwikkeling van andere subdisciplines - vooral dans. Wat het teksttheater betreft, is er aan het einde van de onderzochte periode (2001-2005) zelfs een lichte daling van de productie.

Trend 2: meer levende, minder overleden auteurs

Trend 3: meer Vlaamse, minder buitenlandse auteurs

Een volgende grafiek toont de evolutie doorheen de tijd van de belangrijkste tags: de doden en de levenden, de Belgen en de buitenlanders (voor deze gelegenheid inclusief Nederlanders).

Grafiek 3: Evolutie van tags (nationaliteit en levend of niet) 1993-2005



Voor elk seizoen zien we het aantal credits voor levende/overleden auteurs enerzijds, en van Belgen/buitenlanders anderzijds. Per seizoen geven de curven weer hoeveel auteurscredits er waren voor de verschillende tags. De curven zijn opnieuw de feitelijke waarden, de rechte lijnen abstracte weergaven van de trends.

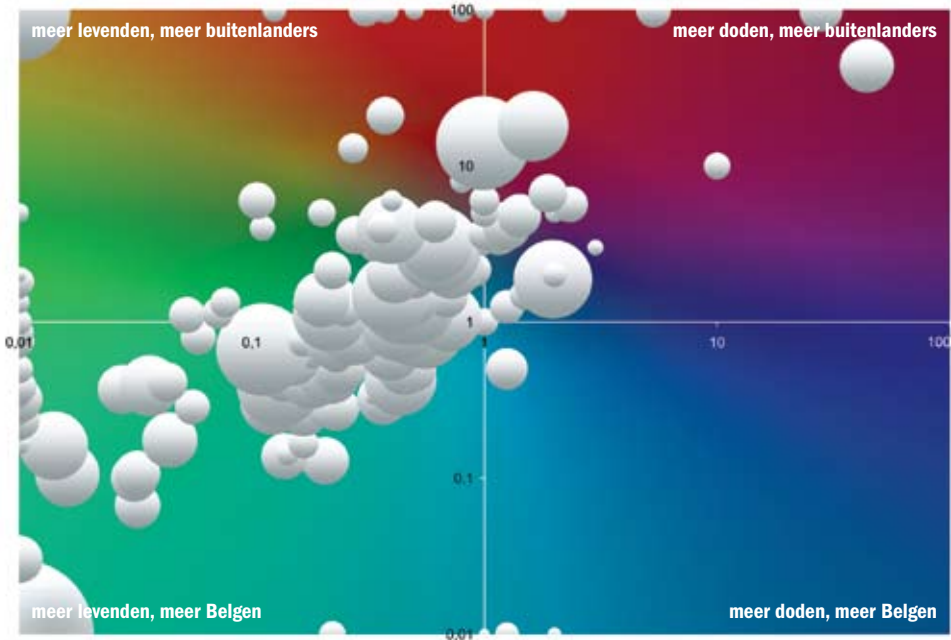
- De stijging van het aantal auteurscredits (grafiek 2) komt op rekening van twee types van schrijvers: de levende auteurs en de Belgen.
- Hoewel het totale aantal auteurscredits tussen 1993 en 2005 toeneemt, komen er niet meer teksten van buitenlandse auteurs aan bod. In absolute waarden is het aantal teksten van buitenlanders min of meer stabiel. In relatieve termen gaat het om een daling.
- Dat het aantal credits voor overleden auteurs daalt, staat buiten kijf. De daling is zowel absoluut als relatief.

Vertaald naar de auteursclusters uit grafiek 1, zien we een tendens naar meer contemporaine teksten - en dan vooral van levende Belgen - en minder teksten van overleden buitenlanders. Werk van overleden Belgen is nooit populair geweest. Het aandeel van deze categorie is doorheen de onderzochte periode nog gedaald. In sommige seizoenen bereikt dat een dieptepunt van minder dan één procent van het totale aantal credits.

One more thing... het profiel van gezelschappen

Een laatste kwestie is de vraag naar het profiel van gezelschappen. Welke gezelschappen spelen welk type van 'repertoire'? Grafiek 4 reikt een antwoord aan.

Grafiek 4: Het profiel van gezelschappen



In de gehele onderzochte periode zijn er in totaal 360 organisaties die als hoofdproducent tekenen voor de 3.768 producties waar auteurs bij te pas kwamen. Elk gezelschap krijgt op de bovenstaande grafiek een plek, afhankelijk van het soortelijk gewicht van binnen- of buitenlandse auteurs en al dan niet levende schrijvers in hun praktijk.

- De waarde op de X-as (horizontaal) geeft *het relatieve belang van levende dan wel overleden auteurs* weer voor een gezelschap. Ze is bepaald door het aantal overleden auteurs dat een gezelschap opvoerde, te delen door het aantal levende auteurs die credits krijgen in de productielijsten van dit gezelschap. Hoe meer een bol dus naar rechts staat, hoe groter het belang van overleden schrijvers. Een waarde van één betekent dat dit gezelschap evenveel levende als overleden schrijvers opvoerde.
- De Y-as (verticaal) geeft *de verhouding weer tussen het aantal opgevoerde binnen- of buitenlandse auteurs*: we delen het aantal opgevoerde buitenlanders door het aantal Belgen. Ook op deze grafiek tellen we de Nederlandse auteurs bij de buitenlanders. Hoe hoger een bol staat, des te belangrijker zijn buitenlandse teksten voor het gezelschap in kwestie. Een waarde van één betekent dat dit gezelschap evenveel Belgische als buitenlandse auteurs opvoerde.
- Deze oefening laat zien dat verschillende gezelschappen andere posities innemen ten aanzien van 'repertoire', zoals we het hier definiëren. Grafiek 4 toont het relatieve gewicht van al die posities. Bollen zijn groter of kleiner, naargelang de organisatie meer of minder auteurscredits voor haar rekening neemt. De bollen van tg STAN (135 credits) en Dito'Dito (130) zijn groter dan die van een jonger gezelschap als De Queeste (24).

DE CIJFERS

→ Als verschillende gezelschappen dezelfde positie innemen, hebben we de credits opgeteld. De grote bol die links onderaan in beeld komt, is een clustering van de credits van 95 kleinere en vaak incidentele producenten die wel eens met een tekst aan de slag gingen, maar dan enkel van levende Belgen. Samen tekenen ze wel voor een niet gering aandeel in de productie (339 credits).

Op basis van beide ratio's en het relatieve gewicht van de organisaties, is de grafiek verdeeld in vier kwadranten:

- De gezelschappen in het kwadrant rechtsboven de grafiek spelen vooral teksten van buitenlanders en overleden auteurs. Van hen kun je wel zeggen dat ze zich profileren op het 'ijzeren repertoire'. Voorbeelden zijn onder meer Ensemble Leporello, De Onderneming, KNS (voor de fusie met Blauwe Maandag Cie tot Het Toneelhuis), Theater Stap, Maatschappij Discordia (waarvan hun samenwerkingsverbanden met Vlaamse partners in de databank opgenomen zijn) en daarnaast ook operagezelschappen.
- Wie hoofdzakelijk overleden auteurs en werk van Belgen opvoerde, bevindt zich in het kwadrant rechts onderaan. Dit profiel blijkt zeer uitzonderlijk. Voorbeelden zijn Theater de Korre (de voorloper van Het Net), dat ondermeer Boons *De kapellekensbaan* bewerkte en *Légendes flamandes* naar Charles de Coster, en Karel Vingerhoets, die in de jaren '90 een reeks 'Vlaamse verhalen uit de twintigste eeuw' maakte, op basis van opnieuw Boon, Timmermans en Claes.
- De gezelschappen in het kwadrant linksboven spelen meer levende dan dode auteurs en meer buitenlanders dan Belgen. Hier vinden we relatief veel van de vandaag gesubsidieerde theatergezelschappen, maar ook andere zoals kunstencentra, projectgesubsidieerde theatergezelschappen en muziektheater. Voorbeelden zijn alvast tg STAN (bij wie de verhouding tussen levenden en doden bijna één-op-één is), Tristero, Het Toneelhuis, Raamtheater, KVS, Olympique Dramatique, Needcompany, Kaaitheater, Antigone, Theater Ivonne Lex, Blauwe Maandag Cie, Walpurgis, De Tijd ...
- Linksonder staan de gezelschappen die meer levenden dan doden spelen en meer Belgen dan buitenlanders. Dit kwadrant is talrijk bevolkt, met zeer uiteenlopende namen. Opvallend is dat we hier de meeste kinder- en jeugdtheatergezelschappen terugvinden - het KJT, de voorganger van HETPALEIS, is de enige uitzondering - en ook figurentheaters. Verder zijn er ook uiteenlopende theaterproducenten als Dito'Dito, De Zwarte Komodie, Het Gevolg, Zeven, De Parade, Paljas Producties, Nieuwpoorttheater, Jan Fabre/Troubleyn, De Stichting/Peter de Graef ... Niet zelden - maar ook niet exclusief - gaat het om huizen met auteurs/regisseurs in de eigen gelederen. Dat suggereert opnieuw dat de Vlaamse toneelschrijfkunst erg nauw betrokken is bij creatieprocessen.

Grafiek 4 neemt het perspectief van de producenten en bevestigt het beeld dat we hierboven al schetsten.

- De linkerhelft van de tabel is het dichtst bevolkt: er zijn duidelijk meer producenten die zich richten op het werk van levende auteurs.
- Daarbinnen is er een vergelijkbare verhouding tussen wie vooral Belgen of eerder buitenlanders opvoert. Binnen subsectoren tekenen zich wel trends af. Kinder- en jeugdtheaters, figuren- en muziektheaters voeren vooral het werk van Vlamingen op. De gesubsidieerde teksttheaters zien we ongeveer gelijk verdeeld terug in beide linkerkwadranten. Er zijn er veel die vooral buitenlanders opvoeren.

→ Maar de meeste houden zich toch in de eerste plaats bezig met het werk van levende auteurs, niet alleen werk van Vlamingen maar ook van buitenlanders. Gezelschappen die zich profileren op het 'ijzeren repertoire' zijn eerder schaars, maar niet afwezig. Er is eigenlijk niemand die bezig is met specifiek *Vlaams* repertoire en erfgoed. Als er zich in het bronnenmateriaal van de podiumproductie tussen 1993-2005 één lacune aftekent, dan is het hier.

Conclusies

Welke auteurs werden in de periode 1993-2005 opgevoerd op de Vlaamse planken? Over de gehele periode beschouwd is de verhouding tussen Belgen - vooral Vlamingen - en buitenlanders ongeveer *fiftyfifty*. De meerderheid van de auteurs die credits kregen, was bij het begin van de onderzochte periode (1 juli 1993) nog in leven; een kwart van de opgevoerde auteurs was op dat moment overleden.

Teksten komen het meest frequent op rekening van levende Vlamingen (ongeveer de helft). Overleden Vlaamse auteurs worden nauwelijks gespeeld. Onze theatermakers blijken vooral in het buitenland op zoek te gaan naar een traditie, een canon of repertoire - opgevat als een reservoir van 'toneelschrijfkunst'. In de toplijsten van de buitenlanders vindt men auteurs die om hun dramatische oeuvre bekend staan. Wat het segment van de levende Vlamingen betreft, vermoeden we een grote vervlechting met de creatiepraktijk zelf, hoewel er verder onderzoek nog is om de precieze aard van die vervlechting scherper in het vizier te krijgen.

Hou verhouden deze cijfers zich tot de hele repertoirediscussie? Enerzijds stellen we vast dat repertoire in de enge zin van het woord - een corpus van minder of meer klassieke theater teksten - op de Vlaamse podia een niet onbelangrijke plek inneemt. Het 'eigen erfgoed' is nagenoeg afwezig en als het er is, gaat het om adaptaties van niet-dramatische bronteksten. Het 'wereldrepertoire' is echter wel op de planken te zien. Op zoek naar theatertraditie beroepen we ons op het buitenland. Als we verwijzen naar het hierboven geciteerde artikel van Geert Sels, zijn zowel de 'moderne klassieken' (levende buitenlandse auteurs) als het 'ijzeren repertoire' wel degelijk vertegenwoordigd.

Tegelijk heeft dit type van repertoire niet meteen de wind in de zeilen. Het aandeel van de overleden en de buitenlandse auteurs neemt in de loop van de onderzochte periode af.

Is de zorg van de manifestacteurs en de Vlaamse parlementsleden dan toch terecht? Die vraag moet je met enige omzichtigheid benaderen. In het acteursmanifest was de zorg om het repertoire - om 'het eigen en het werelderfgoed' - geen doel-op-zich, maar een strategie om een breder publieksbereik en een betere tewerkstelling voor acteurs te bereiken. Nu we een beter zicht hebben op welke auteurs opgevoerd werden, groeit het vermoeden dat de oplossing voor deze kwesties complexer is dan de simpele roep om meer repertoire. Immers, welk repertoire - en hoe gebracht - is voor wie herkenbaar? Wat is de rol van het onderwijs in die hele zorg om het eigen en het werelderfgoed? En hoe kan het nieuwe publieken vertrouwd maken met andere patronen van kijken en maken? Wat zijn de consequenties van de verfreelancing in podiumland voor de mogelijkheid om succesproducties te hernemen, en 'op het repertoire' te houden? Verschillende elementen worden in de onderstaande bijdragen uitgespit.

Joris Janssens is onderzoeker bij VTI.

Cultuureconomisch onderzoek naar repertoirekeuzes

tellen, rekenen, vergelijken

Nikol Wellens

De artistieke besluitvorming in het theater is een populair thema binnen het cultuureconomische onderzoek. Cultuureconomen proberen inzicht te krijgen in wat in dit beslissingsproces het belang of het effect van subsidie is, welke rol de smaak en het inkomen van het publiek spelen, hoe dwingend politieke beleidsopties zijn bij de verdeling van overheidssteun. Zowel de 'klassieke' econometrische analyse als empirische onderzoeksmethoden worden ingezet om de impact te bepalen van financiële en socio-economische factoren op de repertoirekeuze. Uit de omvangrijke bibliografie kozen we drie artikels, verschenen in internationale vakbladen.

John O'Hagan en Adriana Neligan becijferden de 'conventionality index' voor veertig gesubsidieerde theaters in Engeland over drie seizoenen (1996-1997 tot en met 1998-1999). Een complexe, voor de leek cryptische formule berekent de 'repertoire conventionality' van alle onderzochte theaters: de mate waarin het repertoire van het ene afwijkt van dat van de 39 andere in de betreffende groep. In de vergelijking wordt rekening gehouden met het aantal stukken en auteurs dat door alle theaters wordt opgevoerd aan de ene kant, en het aantal verschillende auteurs dat het onderzochte theater op het repertoire heeft aan de andere. De 'conventionality index' is minimaal één. Zo'n theater heeft een lage score door een meer innovatieve programmatie dan de andere theaters in de groep. Let op, deze index is niet noodzakelijk een weergave van de diversiteit in het programma van een individueel gezelschap. Stel dat een gezelschap uitsluitend stukken van één auteur speelt, dan zal het laag scoren als geen enkel ander gezelschap deze auteur op het repertoire heeft. In dit (theoretisch) voorbeeld wordt duidelijk dat een weinig divers programma toch als innovatief kan bestempeld worden.

De resultaten van het cijferwerk gaven opvallende verschillen tussen de veertig theaters. Om deze te verklaren, formuleerden en testten de onderzoekers vervolgens een aantal hypothesen. Het tellen van gezelschappen, gespeelde stukken en auteurs, en het bepalen van de verhouding van de subsidies tot de totale inkomsten brachten volgende factoren aan het licht:

- elke extra stoel in de schouwburg verhoogt de conventionaliteitsindex
- in de stad is de conventionaliteit lager dan in de provincie
- een stijgend gemiddeld inkomen van de bevolking drukt de gemeten conventionaliteit omlaag (al kan dit resultaat, gemeten in grote steden, niet veralgemeend worden)
- hoe hoger het aandeel van de subsidie in het totale budget, hoe lager de conventionaliteit

Econometrisch onderzoek wordt normaal gezien op grotere datasets uitgevoerd. Daarom toetsten de onderzoekers deze resultaten aan empirische vaststellingen van buitenlandse collega's en kwamen tot overeenstemmende conclusies.

In maart 2007 promoveerde Kristien Werck aan de VUB tot doctor in de toegepaste economie met het proefschrift *Essays on the Demand for and Supply of Cultural Goods*. In dit kader onderzocht ze onder meer een aantal evoluties in het gesubsidieerde theater in Vlaanderen in de periode 1980-2000. Ze

analyseerde de artistieke keuzes van 59 theaters en onderzocht in welke mate deze beïnvloed waren door de financiële situatie. Naast het aantal producties en het aantal voorstellingen, nam ze ook andere karakteristieken met betrekking tot repertoire op in haar cijfers.

Van de in 1980 in Vlaanderen opgevoerde theaterstukken was 79% van de hand van buitenlandse (dus vertaalde) auteurs. Hun aandeel in de programmatie daalde in 2000 tot 26%. In 1994 was het aantal origineel Nederlandstalige teksten voor het eerst hoger dan het aantal vertaalde. Vanaf 1997 bleef dat een constante.

In dezelfde periode werden de opgevoerde theaterauteurs steeds jonger. In 1980 was het 'gemiddelde' gespeelde stuk geschreven door een auteur die omstreeks 1879 werd geboren. In 2000 was de geboortedatum van de 'gemiddelde' auteur 1944. Kristien Werck besluit dan ook dat er een duidelijke trend is naar een meer Nederlandstalig en hedendaags repertoire.

En wat is de link met de financiële situatie van die theaters? De berekeningen geven duidelijk aan dat het beschikbare budget zowel kwantitatief als kwalitatief effect heeft op de werking. Bovendien wijzigde deze relatie totaal vanaf 1993, toen de Vlaamse Gemeenschap overschakelde van jaarlijkse subsidie (Theaterdecreet) naar meerjarige subsidie (Podiumkunstendecreet). In de periode van 1980 tot 2000 gaan hogere budgetten samen met een toenemend aantal producties, een daling in financiële middelen gaat gepaard met een kleiner aantal producties. Opmerkelijk is in de periode van 1980 tot 1992 ook de relatie met de omvang van de cast: casts groeien mee met het budget en lagere budgetten gaan samen met kleinere casts. Het is zelfs zo dat in deze periode de gezelschappen die met dalende budgetten geconfronteerd werden, met nog kleinere casts werkten dan de andere theaters.

Vanaf 1993 geven de berekeningen een aantal verschuivingen weer die een vertaling zijn van de grotere financiële zekerheid van een meerjarige subsidie. Het programmeren van recentere stukken en bewerken van oudere stukken neemt toe. De onderzoeker signaleert een trendbreuk op het vlak van de casts: een wijziging van het budget heeft niet langer een rechtstreekse impact op de omvang van de cast. Vanaf 1993 hebben gesubsidieerde gezelschappen een grotere vrijheid in de besteding van de middelen door het wegvallen van een aantal verplichtingen met betrekking tot tewerkstelling zoals tot dan toe opgelegd in het Theaterdecreet.

Deze cultuureconomische onderzoeken schetsen de complexiteit van het artistieke keuzeprocess in de podiumkunsten. Directies maken hun programma niet in een ivoren toren volgens hun individuele artistieke voorkeur. Het contact met het publiek (waarvoor ze in concurrentie gaan met andere aanbieders van vrijetijdsbesteding) en de subsidiënt(en) speelt mee omdat deze actoren samen bepalend zijn voor de financiële middelen. Opvallend is dat een stijging van subsidie in het budget van een theater zowel in Engeland als in Vlaanderen, waar door de respectieve overheden toch een verschillend beleid wordt gevoerd, steeds hetzelfde effect heeft: meer artistieke vrijheid bij de keuze van het programma.

O'Hagan, J en A. Neligan. 'State subsidies and repertoire conventionality in the non-profit English theatre sector: An econometric analysis.' In: *Journal of Cultural Economics*, 2005, nr. 29: 35-57.

Werck, K. en B. Heyndels. 'Programmatic choices and the demand for theatre: the case of Flemish theatres.' In: *Journal of Cultural Economics*, 2007, nr. 1: 25-41.

Werck K., M. Grinwis en B. Heyndels. 'Budgetary constraints and programmatic choices by Flemish subsidized theatres.' In: *Applied Economics*, 2008, nr. 40: 2369-2379.

Neem ook een kijkje in de boeken- en tijdschriftencollecties van VTi.

Nikol Wellens is zakelijk leider van VTi



MOLIÈRE

1. **Le Malade imaginaire:** De Ingebeelde Zieke - Het Gevolg, 1995-1996 (foto: Ludo Willems)
2. **Le Misanthrope:** De misantroop - Koninklijke Vlaamse Schouwburg, 1993-1994 (foto: Leo Van Velzen)
3. **Poquelin - tg Stan -** 2002-2003 (foto: BernadedexTERS)
4. **Tartuffe:** Een Tartuffe - Ensemble Leporello, 1994-1995 (foto: onbekend)
5. **L'Avare:** Vrek - Koninklijke Nederlandse Schouwburg, 1972-1973 (foto: studio Reusens)



het debat

Manifest voor een acteurs- en een publiekstheater

We constateren dat het Vlaamse theater nog nooit over zoveel financiële middelen heeft beschikt als vandaag. Tegenover de jaren 1960 is de Rijks- of Gemeenschapssubsidie liefst verhonderdvoudigd. En dat is toe te juichen.

Tegelijk constateren we echter 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 een bestel hem en zijn creatie ten dienste horen te staan.

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.

De grote periodes in de wereldtheatergeschiedenis leren dat artistieke ontwikkeling op langere termijn slechts mogelijk is binnen de structuur van acteursgezelschappen en niet binnen ad-hocsamenstellingen waar een verrijkende collectieve ervaring wegeeft na de laatste voorstelling.

Door de afbouw van onder meer de grote gezelschappen, ingezet begin jaren 1990, wordt de drager van het theater, de acteur, overgeleverd aan de markt en ... het stempelokaal. Men constateert dat negentig procent van de Vlaamse acteurs, zowel ouderen als jongeren, niet beschikt over een vast inkomen of over de minimale zekerheid van een jaarcontract. Niemand kan geloven in het romantische sprookje dat waarachtige kunst pas in armoede wordt geboren.

Tegelijk constateren we dat een ruim, enthousiast, heterogeen publiek door een jarenlange versmaling van het aanbod evenzeer in de kou is komen te staan. En dat in een land waar, mede dankzij een uitzonderlijk bloeiend amateurtheater, het

medium theater zo diep in een bevolking geworteld zat. Dit potentieel dreigt men onomkeerbaar kwijt te spelen.

We zullen de zin van vernieuwing door experiment en laboratoriumarbeid niet ontkennen. Diversiteit, ja, rivaliteit is noodzakelijk. Maar vernieuwing dient zich ook door te zetten binnen structuren die op langere termijn werken.

De professionalisering van het theater in Vlaanderen is eeuwen later op gang gekomen dan in de ons omringende landen. Een theatertraditie is hier, vanaf het eind van de negentiende eeuw, moeizaam opgebouwd. Door recente ontwikkelingen dreigt die traditie verloren te gaan. Funest hierin is de afbraak van grote gezelschappen geweest. Gezelschappen die nog de mogelijkheid hadden een repertoire te kunnen spelen, voor een zo groot en gediversifieerd publiek als mogelijk. Gezelschappen die het eigen en het welderfgoed levend hielden, die voortbouwden op wat vóór hen lag, die voortbouwden op het eigen zoeken en het experiment van een avant-garde.

Recente evolutie heeft geleid tot versmaling van de horizon, tot verarming.

Is het theater geen huis met vele kamers, die elk een publiek kunnen aanspreken, die elk een zin en recht van bestaan hebben?

Ooit werd een subsidiëringstechniek gehanteerd, waarbij niet alleen de werkingskosten, maar ook het aantal artistieke functies mee de grootte van de subsidie bepaalden. Met andere woorden: het acteursensemble werd gesubsidieerd.

We vragen met aandrang dat de minister zijn beleid zou richten op de hernieuwde uitbouw van acteursgezelschappen. Vanuit onze ervaring weten

wij dat dit een belangrijke impuls zou betekenen voor een bloeiend en democratisch theaterleven. Theater is immers bij uitstek een collectieve creatie, waar de toneelleider zijn artistieke (en zakelijke) verantwoordelijkheid deelt met zijn gezelschap.

Samengevat vragen wij bij de eerstvolgende subsidietoekenning criteria die rekening houden met:

- het behoud of het aanmoedigen van theaters en gezelschappen die hun programmering steunen op repertoirestukken, hetgeen vernieuwing niet in de weg hoeft te staan
- meer verzekerde werkgelegenheid voor acteurs in alle leeftijdscategorieën, waaruit opnieuw mogelijkheden voortkomen om samen op de planken te staan.

De intentie van dit manifest is een klimaat te creëren waarin een diversiteit aan theateraanbod mogelijk is, waardoor bestaanszekerheid voor de verschillende generaties acteurs gegarandeerd blijft. Dit alles ten gunste van een belangrijk deel van het Vlaamse theaterpubliek, dat zijn weg naar het theater niet meer blijkt te vinden.

Antwerpen, mei 2008

*Frank Aendenboom
Camilia Blereau
Koen De Bouw
Jef Demedts
Corry Goossens
Frans Maas*

Stuk 1861 (2008-2009) – Nr. 1

Zitting 2008-2009

13 oktober 2008

VLAAMS PARLEMENT



MET REDENEN OMKLEDE MOTIE

– van de heren Jo Vermeulen en Paul Delva en mevrouw Margriet Hermans – tot besluit van de op 9 oktober 2008 door de heer Erik Arckens in commissie gehouden interpellatie tot de heer Bert Anciaux, Vlaams minister van Cultuur, Jeugd, Sport en Brussel, over het manifest van meer dan zestig acteurs met de vraag om meer publiektheater en een meer vast inkomen voor Vlaamse acteurs

Het Vlaams Parlement,

- gehoord de interpellatie van de heer Erik Arckens;
- gehoord het antwoord van minister Bert Anciaux;
- vraagt de Vlaamse Regering:

- 1° de aandacht voor ‘het repertoire’ – zoals dat bestaat in de kunststakken muziek, literatuur, beeldende kunst, dans en andere – ook in het theaterlandschap te stimuleren;
- 2° daartoe, met respect voor de artistieke vrijheid en de rol van de beoordelingscommissies, de passende beleidsinstrumenten – zoals beleidsbrieven en beheersovereenkomsten – in te zetten.

Jo VERMEULEN
Paul DELVA
Margriet HERMANS

Who is afraid of William Shakespeare?

Aanzetten voor een discussie over theater, repertoire en publiek

Guy Cassiers en Erwin Jans

In de maand augustus van vorig jaar ondertekenden een zestigtal Vlaamse acteurs een manifest waarin ze vroegen om meer publiektheater en om meer vast inkomen voor de Vlaamse acteurs. Intussen heeft deze discussie onder andere geleid tot de oprichting van een nieuw theatergezelschap (Publiekstoneel), tot een parlementaire motie om het klassieke repertoire te stimuleren en tot de nodige journalistieke commotie. Maar het debat dreigt te verzanden in een poel van onscherp gebruikte termen en ambigue motieven: repertoire, traditie, canon, theater-zoals-het-vroeger-was, ensemble, laagdrempeligheid, publieksvriendelijkheid, werkgelegenheid ... De gesubsidieerde sector verzet zich niet tegen de komst van het Publiekstoneel, zoals Karl Van den Broeck in *Knack* meent, wel tegen een fout en simplistisch gevoerde discussie. Tijd dus om wat helderheid te brengen.

Repertoire is een woord dat vele ladingen dekt. Repertoire staat voor de verzameling van theater teksten die als de canon worden beschouwd (de Griekse tragedies, Shakespeare, Molière, Racine, Schiller, Tsjechov, Ibsen ...). Daarnaast wordt ook de uitdrukking 'modern repertoire' gebruikt waarmee verwezen wordt naar eigentijdse auteurs (Ayckbourn, Pinter, Norén ...). Het is *by the way* onzin om te spreken van een Vlaamse dramatische canon, want die is er gewoonweg niet: van voor de Tweede Wereldoorlog is er naast *Het gezin van Paemel* van Cyriel Buysse nauwelijks een stuk het spelen waard. Wel zijn er de voorbije decennia in Vlaanderen sterke theaterteksten

geschreven (Hugo Claus, Walter Van den Broeck, Arne Sierens, Tom Lanoye, Pieter De Buysser ...). Repertoire wordt ook nog in andere betekenissen gebruikt. Men kan spreken van 'het repertoire' van bijvoorbeeld Cie De Koe, van het repertoire van Leporello of van het repertoire van Needcompany, en daarmee wordt verwezen naar alle stukken die de gezelschappen of de regisseur in kwestie ensceneren. 'Op het repertoire houden' betekent dan weer bepaalde voorstellingen gedurende meerdere seizoenen blijven spelen. Over repertoire spreken heeft dus inhoudelijke, formele en technische aspecten.

Er doet zich een merkwaardige verschuiving voor in de term repertoire zoals hij door het Publiekstoneel en de ondertekenaars van het manifest gebruikt wordt. Repertoire verwijst hier niet langer naar de tekst maar naar de voorstelling en het publiek. Repertoire blijkt plots te staan voor publieksvriendelijk toneel, grote producties met veel acteurs (liefst BV's) in aangepaste kostuums en decors. Het is alsof de musical het nieuwe model wordt voor het theater. Of is hier sprake is van nostalgie naar een theater dat er nooit is geweest? De discussie lijkt daarenboven een afrekening met de ontwikkelingen en verworvenheden van het Vlaamse theater sinds het begin van de jaren tachtig van vorige eeuw. Terwijl hier nu precies zijn grootste artistieke kracht tot uitdrukking komt.

Het Vlaamse theater beschikt over heel wat troeven. De theaterwereld is niet op zoek naar zijn roots (Karl Van den Broeck in *Knack*). En die roots liggen zeker niet in de klassieke repertoireteksten.

Het Vlaamse theater is niet beladen door een zware theatertraditie en het krijgt binnen het beleid voldoende vrijheid om zich artistiek te ontwikkelen. Precies die onafhankelijkheid van traditie en politiek heeft het Vlaamse theater sinds de jaren tachtig zijn hoge vlucht gegeven. In een eerste fase heeft het zich volledig losgemaakt van tekst, repertoire en grote schouwburg, om gedurende het voorbije decennium daaraan een nieuwe invulling te geven. De drie zeer verschillende en eigenzinnige interpretaties van een stadsgezelschap in Brussel, Gent en Antwerpen; de grote artistieke verscheidenheid van gezelschappen als Antigone, Abattoir Fermé en Toneelgroep Ceremonia; het naast elkaar bestaan van theater, muziektheater, danstheater, socio-artistiek theater: evenzoveel voorbeelden van wat Vlaanderen uniek maakt. Alleen jammer dat dit in het buitenland veel meer gewaardeerd wordt dan in Vlaanderen zelf. Luk Perceval, Ivo Van Hove, Johan Simons, Toneelhuis, e.a. zijn intussen internationale artistieke ijkpunten geworden.

Het repertoire spelen is niet het alleenrecht of de alleenplicht van de grote theaters. Tg STAN, De Tijd en de Roovers hebben zich ontwikkeld tot uitgesproken repertoiregezelschappen, ieder op een heel eigen manier. Een volledig foute maar vaak geformuleerde mening is dat 'repertoire spelen' betekent dat er gespeeld moet worden wat er staat. Iedere encensering is immers een vorm van interpretatie. Er bestaat niet zoiets als een tekst spelen zoals hij er staat. Twee verschillende acteurs zijn nooit dezelfde Hamlet of Othello, ook al spreken ze dezelfde woorden uit. De vrijheid die de regisseur genomen heeft ten aanzien van het geschreven woord is essentieel voor de vitaliteit van het theater. Dat betekent echter niet dat tekst onbelangrijk zou zijn: er wordt alleen op een andere manier mee omgegaan. De theaterpraktijk evolueert en gelukkig maar: indien we Shakespeare zouden encenseren zoals Shakespeare dat zelf deed, dan zouden alle vrouwenrollen door mannen gespeeld worden!

Het ludieke initiatief van Peter Missotten – die de website www.publiekstoneel.be opstartte en daar alle structureel erkende Vlaamse theaters aan toevoegde met de mededeling 'al deze ge-

zelschappen brengen publiekstoneel' – is allerm minst een oorlogsverklaring. Het zet alleen op een speels provocatieve manier even de puntjes op de 'i'. Alle theatergezelschappen en alle theatermakers willen publiek bereiken, en liefst een groot publiek. Er is geen theater dat zich tegen zijn publiek keert. Theater ontstaat pas wanneer er iemand kijkt naar wat er op het toneel gebeurt. Ieder theater is dus publiekstoneel. Dit betekent echter niet dat *the public gets what the public wants*. Er zomaar vanuit gaan dat men weet wat het publiek wil, is de verbeelding en de nieuwsgierigheid van dat publiek sterk onderschatten.

Het theater in Vlaanderen maakte de voorbije decennia een spectaculaire bloei door. Nooit werd er in Vlaanderen zoveel en zo verscheiden theater gemaakt. Wellicht hebben er ook nooit meer acteurs op de Vlaamse planken gestaan dan nu. Dat er zich ook ingrijpende verschuivingen hebben voorgedaan spreekt voor zich. De grote acteursensembles dateren van de tijd waarin het theateraanbod veel smaller was dan nu. De werkgelegenheid is ongetwijfeld minder 'vast' en meer 'freelance' dan voorheen, maar is dat niet een algemeen economisch gegeven? Theatervormen en speelstijlen veranderen. Er zijn meer acteurs die zich tegelijk ook als makers willen profileren. Naast de acteur hebben andere artistieke medewerkers (scenograaf, belichter, dramaturg ...) aan belang gewonnen. Er heeft zich in het theater en op de televisie een uitgebreide amusementsindustrie ontwikkeld. Dat alles maakt deel uit van de maatschappelijke en artistieke processen waarbinnen het Vlaamse theater zich beweegt en moet bewegen. Een nostalgische blik op een verleden levert weinig nieuwe inzichten op. Alleen een goed geïnformeerd en volwassen debat kan een bijdrage zijn tot de discussie over heden en toekomst van het Vlaamse theater.

Guy Cassiers is artistiek leider en Erwin Jans dramaturg bij Toneelhuis Antwerpen

Een repertoire van gedeelde ervaringen

Hildegard Devuyst

Je zou alle heisa van de laatste maanden rond repertoire kunnen afdoen als een vreemdsoortige coalitie tussen misnoegde politici en gefrustreerde theatermakers. Ze bedienen zich van een amalgaam van economische retoriek (de *unserved audience* op kop) om hun diepere motieven te verhullen. Zo lijkt het een regelrechte restauratiebeweging: weg van de vernieuwing en de centrale plek die de kunstenaar inneemt in het beleidsverhaal, naar herkenbaarheid en de smaak van het publiek. Een verhaal dat trouwens volkomen parallel loopt met de politieke verschuivingen naar een vrij exclusief rechts populisme. En daar zijn wij tegen, zou je kunnen zeggen. Daarmee is de kous af. Maar ik heb daar geen zin in.

Er komen in deze discussies allicht mensen aan bod met misleidende argumenten en grote belangen, maar ergens daaraan voorbij, schittert er iets dat ik kan volgen: de behoefte aan identificatie in het theater, aan representatie op de scène in de politieke zin van het woord (en niet in de esthetische zin van 'herkenbaarheid').

Het theater is voor tijdgenoten. Niemand zal over vijftig jaar van de dansvoorstelling *Pitié!* van Platel zeggen dat het een groot kunstwerk is, want *Pitié!* sterft met de laatste voorstelling. Als het nu niet als een meesterwerk gezien wordt, dan kunnen komende generaties daar niets meer aan veranderen. Ik zeg van voorstellingen die ik mee gemaakt heb altijd dat het oefeningen zijn in sterven. Heimwee naar vroeger is een richtsnoer dat bij voorbaat faalt in het theater. Het is een kunst zonder geschiedenis. Dat is zijn zwakte, maar ook zijn kracht – en die kunnen we maximaal benutten.

Ik snap dat mensen vanuit een behoefte aan identificatie grijpen naar het begrip 'repertoire', want repertoire veronderstelt: gekende materie. Reeds gelezen, reeds gezien. Het plezier van te herlezen (zo eigen aan kinderen die greep proberen te krijgen op de werkelijkheid), het verfijnde genoegen van de kenner om een nieuwe interpretatie af te toetsen aan eerdere kijkervaringen. Maar zeg eens eerlijk: wie leest er toneelstukken als het niet voor zijn beroep is? En hoeveel *Hamlets* ziet een doorsneekijker? En mag ik zelfs als zogezegde professioneel bekennen dat ik nog nooit het derde deel van de *Oresteia* gelezen had voor het door Johan Simons in Gent opgevoerd werd? En dat op dat moment pas tot mij doordrong welk een ongelooflijke politieke omslag in de *Oresteia* gemaakt wordt en hoezeer het naast de kwestie is om deel één of twee apart op te voeren? Ik wil mijn eigen onwetendheid niet als norm nemen, maar laat ons voorzichtig zijn met het begrip 'gekende materie'.

Repertoire is voor mij een vrij neutrale benaming van een verzameling bestaande (theater)teksten waar ik toegang toe heb, die bestaan als brochure (zoals de bijgevoegde kopieën voor de acteurs doorgaans genoemd worden) of die voorhanden zijn in een taal die ik kan lezen. Aangezien ook andere teksten tegenwoordig dienst doen als basis voor een voorstelling (romans, filosofische traktaten, noem het) is het repertoire eigenlijk een soort boekenkast van a tot z. Daarbinnen zit een deelverzameling die we de canon noemen. Die teksten zijn niet alleen gelezen, maar ook goedgekeurd. Het is wat je moet gelezen hebben om door te gaan voor een beschaafd mens. Het is de optelsom van verplichte literatuurlijsten op

school, fondsen van uitgevers, literaire prijzen, vermelding in de media. Kortom: de canon is de uitkomst van allerlei bewerkingen op het repertoire en is allesbehalve neutraal. Of zoals Geert Buelens het uitdrukte bij zijn lezing voor de Buren over de canon van de Nederlandse literatuur: 'Het opstellen van een canon is een bij uitstek ideologische bezigheid. Het niet-opstellen van een canon is dat echter evenzeer. Ideologie is overal, we kunnen er dus maar beter voor uitkomen en rekenschap afleggen van onze keuzes. Op basis daarvan kan een samenleving dan discussiëren over wat ze van belang vindt, wat ze van haar geschiedenis bewaard en bestudeerd wil zien, wat haar blijft ontroeren, inspireren of ergeren.'

De canon belichaamt de idealen van Bildung en burgerschap, en daar is niets mis mee. Het is een helder baken, gedeelde culturele bagage die verondersteld wordt instrument te zijn voor 'integratie'. Ergens weet ik dat ik het derde deel van de *Oresteia* had moeten lezen, want het behoort ontegensprekelijk tot de theatercanon. Maar – en daar toont zich het tweesnijdend zwaard van de canon – ik schiet toch tekort als ik dat niet gelezen heb. Het is dus niet alleen competentieverhogend en emanciperend, precies vanuit zijn homogeniserende kracht kan het ook uitsluitend werken. Nog Geert Buelens: 'een canon ambieert gemeenschapsvormend te zijn en benadrukt tegelijk de verschillen tussen groepen'.

En hier knelt voor mij het schoentje in het hele repertoiredebat. Het is en blijft de vraag naar culturele producten van één bepaalde groep: een blanke goed opgeleide middenklasse die zich graag wil identificeren met bepaalde beschavingsidealen. Tegelijk zetten zij zich af tegen andere klassen die ze desnoods via de eigen culturele producten willen beschaven. Of zoals Bart De Wever het uitdrukte in één van zijn laatste columns voor *De Morgen* (24 november 2008): 'De Europese natiestaten gaan veel meer uit van een historisch gegroeide etnoculturele identiteit die mag gelden als een primordiale autochtonie. Het idee dat inwijkelingen zich moeten aanpassen aan het burgerschap dat gekneed is door de aanwezige leidcultuur, is bijgevolg niet meer dan logisch en normaal'.

Wij willen dus wel identificatiemogelijkheden voor de eigen identiteit, in het slechtste geval zullen we anderen (laaggeschoolden, inwijkelingen) daarnaar toeleiden. Maar eraan denken deze andere groepen binnen 'ons' bestel culturele producten aan te bieden waarmee ook zij zich kunnen identificeren, dat is blijkbaar een brug te ver.

Nochtans is dat precies wat er volgens de artistieke ploeg in KVS, waar ik deel van uitmaak, moet gebeuren. Ik zeg niet dat we daar altijd in slagen, maar het is wel de leidraad. In een stad als Brussel is geen 'primordiale autochtonie' meer. Het is een stad zonder leidcultuur, zonder gemeenschappelijke taal, zonder gemeenschappelijk verleden. Via het zorgvuldig documenteren en transformeren van zeer diverse levensstijlen is het misschien mogelijk om een gemeenschappelijk verhaal voor de toekomst te creëren. Als je die weg inslaat, kom je er niet met de canon. Kijk maar eens na hoeveel niet-westerse auteurs (om nog eens een onbehaaglijk begrip uit de kast te halen) deel uitmaken van de theatercanon. Een handvol Russen, verder kom je niet. Wij spelen werk van de Israëlische auteur Hanoeh Levin, van de Libanees-Franse Washdim Mouawad, van de Senegalees-Franse Marie Ndiaye. Teksten die telkens een breed publiek kunnen aanspreken, maar het is hard werken om een publiek daarvan te overtuigen, want ze (her)kennen titel noch auteur. Maar datgene wat ze ons over vandaag vertellen, ook voor diverse publieken waarvan jonge mensen en nieuwe Belgen deel uitmaken, maakt die inspanning voor de publiekswerving wel de moeite. Trouwens: dat je met stukken uit de canon vanzelf zalen vult, is in Brussel, Antwerpen of Gent niet waar. Wie tien keer wil uitverkopen met *Koning Lear* in het Nederlands in Brussel, zal keihard moeten werken.

Maar een precieze keuze uit het niet-westerse repertoire is niet afdoend om de wereld van vandaag te representeren. Dit seizoen vindt in KVS bijvoorbeeld de grootscheepse creatie plaats van een Europees 'drama' waarin Finse acteurs het opnemen tegen Brusselse (internationale) dansers. Dat verhaal over de verhouding tussen de Europese periferie waartoe de Finnen beho-

ren, en het gedemoniseerde machtscentrum 'Brussel' waartoe de EU-regering gereduceerd wordt, is een verhaal van vandaag. Het is nog niet in het theater voorhanden. Als je wil spreken voor diegene voor wie nog niet gesproken wordt, dan kan je vaak bijna niet anders dan nieuw materiaal creëren.

Je kan niet anders dan concluderen dat er voor een hoop mensen in Brussel geen repertoire voorhanden is. De levenservaring van mensen die aan Europese instellingen verbonden zijn, vond haar neerslag in *I only came here for six months*. Maar Alecky Blythe schreef er ook stemmen in van buitenstaanders die ermee te maken krijgen: van verslaggevers tot de uitbater van een wasserij. De stem van laaggeschoolde jongeren met Maghrebijnse roots vond haar neerslag in *Stoemp*. Diezelfde jongeren die op de scène ook het ressentiment vertolken van blanke villabewoners die bang zijn om hun rijkdom te verliezen. Want laat ons wel wezen: ook in creaties die vertrekken van specifieke levensstijlen zoeken we naar de rijkst mogelijke textuur, naar complexiteit, detail, nuancering, reflectie. En dat met inzet van alle verworvenheden van de theatervernieuwing van de afgelopen twintig jaar. Als er al een *unserved audience* is, dan situeert het zich daar: bij migranten en armen, bij jongeren en laaggeschoolden, kortom, bij al diegenen die zich met Shakespeare, Molière of monumentale teksten *tout court* amper kunnen identificeren. En denk niet dat Brussel de uitzondering is op de regel, het is alleen het laboratorium voor het Vlaanderen van morgen.

Doorheen een versplinterde stad als Brussel lopen verschillende breuklijnen en de nood aan gedeelde ervaringen, aan projecten die diverse kloven kunnen overbruggen, is groot. In 'gedeelde materie' liggen de kiemen voor repertoire- dan wel creatiekeuze. Met een stuk als *Gembloux* wordt het trauma van de Eerste Wereldoorlog plots gedeeld met Maghrebijnen waarmee we niets gemeenschappelijks dachten te hebben. Of *Singhet ende weset Vro* breekt door zijn diverse cast een oer-Vlaams zangrepertoire open, waarvan we dachten dat het alleen maar van ons was. En stukken als *Het leven en de werken van Leopold II* en *Missie* zijn twee manieren om het koloniale Belgische verleden te delen met diegenen die er nog de sporen van dragen. *Global Anatomy* werkt barrières weg omdat het zonder woorden en via de slapstick welsprekend is over de zegezingen en de kwalen van de globalisering.

Het creëren van deze 'gedeelde ervaringen' is een spreidstand die niet altijd lukt zonder kleerscheuren. Maar als het goed is, levert het stukken op die op hun beurt deel gaan uitmaken van het repertoire, en ook door anderen zullen gespeeld worden. Kijk er de speellijsten van amateurgezelschappen op na en tel hoeveel nieuwe stukken daar geen tweede of zoveelste leven krijgen: *Diplodocus Deks* bijvoorbeeld, naast vele andere stukken van Lanoye. En misschien raakt er wel eentje gecanoniseerd. Missie is een goeie kanshebber. Of leest men binnenkort op de middelbare school *Gembloux*? We kunnen het theater van gisteren niet spelen. Maar laat er ons een én-én-verhaal van maken: op zoveel mogelijk verschillende manieren proberen te spreken voor zoveel mogelijk verschillende mensen vandaag.

Hildegard Devuyt is dramaturg bij KVS, Brussel



1



2



3

GRIEKSE TRAGEDIEDICHTERS / AISCHYLOS - Oresteia

1. Oresteia - NTGent, Toneelgroep Amsterdam, 2006-2007 (foto: Phile Deprez)
2. Oresteia - Koninklijke Vlaamse Schouwburg, 1996-1997 (foto: Leo Van Velzen)
3. Aars Anatomische studie van de oresteia - Het Toneelhuis, 1999-2000 (foto: Phile Deprez)

>> NAAR DE INHOUDSTAFEL

Publiek en Repertoire

Pleidooi voor een zindelijke discussie over het kunstenbeleid

De afgelopen maanden is er een stevige discussie gevoerd over het kunstenbeleid in Vlaanderen. Het theaterbeleid, dat van alle kunsten wellicht de langste traditie heeft van overheidstussenkomst, is het voorwerp van een uitgebreid debat waarvan helaas de contouren niet altijd even duidelijk zijn. Ook het begrippenapparaat – ‘publiek’, ‘repertoire’ ... – wordt hierbij niet altijd even helder gebruikt. De theaterorganisaties die dit pleidooi ondertekenen bevinden zich in het ‘middenveld’ van het theatergebeuren, dat wil zeggen: zij zijn geen stadstheaters; zij zijn ook geen eenmalige initiatieven (‘projectgroepen’). Met deze tekst willen zij, tot waar de invloed van hun ideeën reikt, pleiten voor een zindelijke discussie omtrent de al dan niet vermeende noden in het Vlaamse theater vandaag. Recente publieke stellingnames blinken immers niet uit in duidelijkheid, meer nog, een ongenueanceerd gebruik van bepaalde begrippen en uiterst tendentieuze interpretaties van de recente (theater)geschiedenis hebben dit debat vervuild. Gezien het belang van deze discussie in het licht van de komende beslissingen omtrent meerjarige subsidies in het kader van het Kunstendecreet, willen we onze positie in dit verband verduidelijken en bruikbaarere contouren schetsen voor een zinvolle dialoog – tussen theatermakers onderling en tussen theatermakers en beleidsmakers. Bij deze dus een minimum aan verduidelijking.

1. Een kunstenbeleid bestaat omwille van de kunst en omwille van niets anders. Dat is zelfs de officiële ideologie van de huidige cultuurminister, al zegt hij dat al te zelden zo expliciet. Een kunstenbeleid bestaat dus niet om andere beleidsdoelstellingen – sociale cohesie, creatieve economie, internationale uitstraling – onrechtstreeks te bevorderen, maar omdat de politiek tot nader order kunst *an sich* belangrijk vindt. Zo belang-

rijk dat ze er, via het Kunstendecreet, behoorlijk wat geld aan wil besteden. Deze ondubbelzinnige rechtvaardiging van een genereus kunstenbeleid kan zonder meer als uitgangspunt voor concrete keuzes in het theaterlandschap dienen.

2. Het theaterbeleid geniet, sinds het Podiumkunstedecreet uit 1993, van een bevoorrechte politieke positie. Dat heeft te maken met historische factoren, zoals de oprichting van het Nationaal Toneel in 1948, dat als eerste kunstinstelling rechtstreekse overheidssteun kreeg van het Rijk. Andere kunsten, uitgezonderd klassieke muziek, kwamen daar pas (veel) later voor in aanmerking. Bovendien is er het onmiskenbare feit dat er, sinds de vernieuwingsgolf in de jaren 1980, een dynamiek is ontstaan vanuit de theatermakers zelf, die ondubbelzinnige artistieke kwaliteit heeft opgeleverd. Het Vlaamse theater is op brede schaal relevant, het leverde en levert producties af – van Fabres *Het is theater...* tot Percevals *Ten Oorlog* en daarna – die ook internationaal als referentie gelden. Het beleid heeft zich, voor zover het daartoe politiek en ambtelijk in staat was, aangepast aan deze inhoudelijke realiteit en dat is een grote verworvenheid.

3. Elk theaterbeleid houdt zich bezig met twee aspecten die niet altijd even eenvoudig samen te brengen zijn: de materiële omstandigheden van het theater maken – sociale voorwaarden en professionele omkadering – en de beoordeling van de *artistieke* kwaliteit. Omdat de politiek zelf zich per definitie niet kan bezig houden met de individuele toetsing van deze condities, bestaan er officiële beoordelingsinstanties: het Agentschap Kunsten & Erfgoed (Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap) voor de zakelijke aspecten, de Beoordelingscommissies (opgericht door het Kunstendecreet) voor de artistieke aspecten. Het

Kunstendecreet bepaalt duidelijk dat, bij een verschillende evaluatie, het artistieke oordeel door moet wegen. Dat is een zeer duidelijke regel. Maar sociale (tewerkstelling) en/of commerciële bekommernissen (o.a. publieksbereik) kunnen nooit doorslaggevend zijn.

4. In een recente motie heeft het Vlaams Parlement er ongeveer unaniem voor gepleit om 'het repertoire' in het theaterlandschap te stimuleren, en dit door beleidsmaatregelen die ingrijpen in het lopende beoordelingsproces. Of de politiek, hoe breed de consensus daar ook is, met dergelijke richtlijnen haar sturende rol, haar 'primaat' niet overschat, dat is één vraag. Een minstens even belangrijke vraag is wat zij met 'het repertoire' bedoelt. De indruk bestaat dat zij hier voor een welbepaalde interpretatie kiest, namelijk de inscenering van bestaande dramatische teksten in een grootschalige, eenduidig leesbare theatertaal. Dat is niet alleen een esthetische keuze, het is ook de keuze voor een artistieke productiewijze die amper nog overeenstemt met artistieke ontwikkelingen in Europa en daarbuiten. Een esthetiek die ook, in vele gevallen, bewust afgewezen wordt door bepaalde kunstenaars én hun publiek. 'Het repertoire' is een begrip dat voorzichtig te definiëren valt als óf toneelstukken uit de westerse canon, óf toneelproducties die gearhiveerd én steeds weer gespeeld worden. Maar beide definities leveren verschillende beleidsconclusies op. Als de politiek dus pleit voor 'meer repertoire', dan pleit ze ofwel voor een te vaag begrip, ofwel maakt ze een onvoldoende geëxpliceerde artistieke keuze: in beide gevallen zijn haar aanbevelingen onbruikbaar in het lopende beoordelingsproces.

5. We hebben alle begrip voor de bekommernissen van theatermakers – aangevuld met sommige opiniemakers – die moeite hebben met de artistieke ontwikkelingen in het Vlaamse theater sinds de jaren 1980. Dit eventuele onbegrip kan gewoon neerkomen op een legitiem artistiek meningsverschil, maar het geeft hen geen vrijbrief om de artistieke realiteit, inclusief de erkende kwaliteit ervan, te miskennen. In beide hierboven gesuggereerde betekenissen van repertoire – insceneringen van teksten en doorgespeelde producties – houden wij ons hier uitvoerig mee

bezig. Sommigen onder ons zelfs uitsluitend. Zowat alle auteurs die bij de diverse stellingnames als 'te weinig opgevoerd' worden genoemd, zijn de voorbije jaren meer dan eens door ons 'middenveld' op de planken gebracht én voor langere tijd op de binnen- en buitenlandse speellijsten gehouden. Niet in zogenaamd historische insceneringen – bestaat zo iets wel? Heeft zo iets zelfs ooit bestaan? – maar in voorstellingen die de actuele relevantie van deze verhalen trachten te versterken. Is er, artistiek gesproken, een andere optie mogelijk? Wellicht wordt er, puur cijfermatig gezien, in verhouding minder 'canoniek' drama opgevoerd. Maar is dat niet het resultaat van bredere culturele ontwikkelingen, namelijk van veranderde confrontaties tussen erfgoed en vernieuwing die we net zo goed kunnen vaststellen in de visuele kunsten of de architectuur? De suggestie dat een artistieke beoordeling rekening moet houden met een 'orthodoxie' in insceneringspraktijken is esthetisch, cultureel én maatschappelijk onhoudbaar.

6. De treurnis over het verdwijnen van het ensembletoneel is wellicht oprecht, maar de argumentatie loopt meestal mank. Stellen dat het bestaan van vaste ensembles en de bloei van groot drama altijd samengingen is zelfs historische onzin: de Griekse tragedies waren per definitie eenmalige projecten, gespeeld door gelegenheidsacteurs ('freelancers'), hernemingen waren door de wet verboden. Bovendien heeft het ensembletoneel, zoals dat tussen 1948 en 1993 zogenaamd zou gebloeid hebben in Vlaanderen, met al zijn streng ambtelijke regels over beroepskaarten en personeelscategorieën, nooit geleid tot de artistieke uitstraling die de veel flexibeler structuren wél hebben opgeleverd en nog steeds blijven opleveren. De soepele structuren in ons 'middenveld' zorgen trouwens in de praktijk voor collectief artistiek werk waarin meer dan eens door nostalgie ingegeven kritiek – zoals het gebrek aan samenwerking tussen oudere en jongere toneelspelers – *de facto* weerlegd wordt.

7. In het vandaag gevoerde debat zijn drie accenten aan de orde: het verminderd aanbod aan canoniek repertoire, de schaalverkleining van de meeste theaterproducties (inclusief de gevolgen

voor de tewerkstelling) en de achteruitgang van de publieke belangstelling. Deze kwesties dienen strikt uit elkaar gehouden te worden. De suggestie dat meer 'repertoire' meer tewerkstelling oplevert én bovendien ook meer publiek is volstrekt onbewijsbaar. Men kan net zo goed beweren dat monumentale figuratieve beeldhouwkunst meer tewerkstelling in de kunstenaarsateliers genereert. En meer publiek, want zo'n grote kunstwerken moet je wel op de rotondes van gewestwegen plaatsen. In ieder geval heeft deze redenering niet met cultuur – laat staan kunstpolitieke overwegingen te maken. De bekommernis van de huidige minister om zorgvuldig na te kijken of kunstorganisaties hun middelen prioritair aan kunstenaars en kunstwerken besteden, is zeer terecht. Maar achter die zorg zit, voor zover wij dat inschatten, wel degelijk de gedachte dat kunstenaars in logge, naar bureaucratie neigende structuren, precies gehinderd worden bij het enige dat ze 'moeten' doen: kunst maken, theater maken. Als kunstenaars rekening moeten houden, al was het maar omdat ze dan meer garanties zouden hebben voor een behoorlijke subsidiëring, met het aantal 'ambten' op de scène of met het aantal toeschouwers in de zaal, dan mislukken zij gegarandeerd in die opdracht – uitzonderingen, zoals de betere musical, zijn er om die regel te bevestigen.

8. Onze gezelschappen/collectieven/productiehuizen zijn qua inhoud het resultaat van artistieke én cultuurpolitieke ontwikkelingen die sinds de jaren 1980 op gang zijn gekomen. Veel kritiek op het huidige landschap komt van theatermensen die – het weze hen zonder meer gegund – geprofiteerd hebben van de mediaboom die sinds 1989 – de start van VTM – in Vlaanderen tot stand kwam. Hun suggestie dat het theaterveld van vandaag weinig gediversifieerd is, geen rekening zou houden met de factor publiek en subsidies als een automatisme ziet waarop regels van goed management niet van toepassing zijn, die suggestie getuigt ofwel van kwade wil ofwel, wat misschien erger is, van onwetendheid. Als men het per se in deze termen wil horen: ons soort organisaties heeft zich steeds commercieel succesvol gedragen, we hebben onze centen beheerd als 'goede huisvaders', we hebben ge-

zorgd voor internationaal prestige – ten bate van Vlaanderen, maar vooral ten bate van de kunst zelf. Maar steeds werd die commercialisering, die verzakelijking en die internationalisering bepaald door de kunstenaars zelf. Voor ons heeft altijd de kwaliteit van het ensemble geteld, van de chemie in een collectief – of het nu eenmalig is of voor een langer engagement. En net zo goed staat voor ons de kwaliteit van de dialoog met een breed publiek voorop, dat wil zeggen een publiek dat oprecht de confrontatie met een kunstwerk wil aangaan.

Ondanks de helderheid van de overtuigingen die wij hier hebben willen uiteenzetten, koesteren wij geen illusies omtrent een volmaakte hygiëne die van nu af aan in het debat zou gaan heersen. Er zal overal nog wel wat stof blijven liggen. Toch zetten we enkele dikke punten op de i's, omdat in dergelijke discussie correcte spelling en grammatica essentieel zijn. En omdat repertoire belangrijk is, het onze en dat van de anderen.

Tenslotte dit: wij zouden graag zien dat deze tekst, die gedragen wordt door een belangrijk deel van de theatersector, als uitgangspunt gaat dienen voor een sereen debat.

Antigone
BAFF
de Roovers spelen
Ensemble Leporello
Froe Froe
Laika
Lazarus
Luxemburg
Malpertuis
Marius
NUNC
STAN
't ARSENAAL
Zuidpool

Twee kleine bedenkingen over repertoire en dans

Crash course in de geschiedenis

Pieter T'Jonck

1. In de huidige discussie (what's in a name?) over repertoire lijkt het begrip 'herkenbaarheid' een grote rol te spelen. 'Het publiek' zou het waarderen als acteurs een stuk brengen zoals men het hoort te doen, zodat men zich kan herkennen in wat er te zien valt. Waar het om gaat is dus *in fine* minder een getrouwe of authentieke lezing van een tekst dan wel dat men een bepaalde stijl, een manier van doen, een manier om het podium te gebruiken herkent. Met lichte overdrijving: men wil het theater zien zoals men zich dat uit zijn jeugd herinnert. Men begrijpt dus minder een drama dan dat men een manier herkent om een drama te ensceneren. De waardering betreft dan wellicht de aangename gevoelens die daarbij opduiken. Dat het dus niet in de eerste plaats om de tekst draait, maar om bepaalde speltropen blijkt zonneklaar uit de praktijk van en de waardering voor grote balletgezelschappen. Zij oogsten nog steeds triomfen met hun uitvoeringen van werken als de 'Notenkraker' of het 'Zwanenmeer' die ondertussen meer dan een eeuw oud zijn, maar nog steeds min of meer in dezelfde vorm, en met dezelfde uitvoeringstechniek, te zien zijn als ten tijde van hun creatie.

Die instandhouding van repertoire vraagt een enorm apparaat. Een ensemble als het Ballet de l'Opéra in Parijs heeft een school waar de beste leerlingen van het land opgeleid worden door leeraars die dezelfde training doormaakten. Enkel het kruim van het kruim stoot door tot het ensemble zelf, waar zij letterlijk fysiek gekneed worden naar het beeld dat hun meesters verlangen. Maar

dat beeld is op zich slechts een replica van de vormsnoei die deze meesters zelf in het begin van hun carrière ondergingen. Hier wordt een 'savoir faire' letterlijk doorgegeven over generaties heen zodat je oude balletten in een nagenoeg ongewijzigde vorm terug kan zien. Of er ook een 'savoir', in de zin van een artistiek inzicht, doorgegeven wordt, is echter een heel andere kwestie. Op dat punt scoren dit soort opleidingen en gezelschappen vaak heel wat minder goed.

Jongere gezelschappen kennen deze traditie niet – het Ballet van Vlaanderen is daar een voorbeeld van – omdat ze die vanzelfsprekende generatieoverdracht niet kunnen ontwikkelen bij gebrek aan een school, aan een voldoende groot gezelschap, aan voldoende middelen om een groep dansers ten eeuwigden dage aan zich te binden enzovoort. Maar zelfs dan is er, via individuen die van elders komen, altijd wel een rest van de 'savoir faire' van wereldgezelschappen die zijn sporen laat in de praktijk van deze kleine groepen als ze 'de klassiekers' brengen. Het is met dit soort ballet een beetje als met de etsen naar grote voorbeelden. Die lieten in het verleden het grote publiek toe kennis te nemen van hoogtepunten van de schilderkunst die dat publiek zelf nooit in ogenschouw zou kunnen nemen omwille van praktische bezwaren als afstand. Ze kregen een idee van 'the real thing', maar niet het ding zelf. Het aura van respectabiliteit en traditie maakte in het verleden echter dat ook de kopie werkzaam bleef als een belangwekkend goed. Nu Parijs vanuit Brussel haast dichterbij ligt dan pakweg Knokke, wordt

het wel de vraag of dat soort 'repertoire' nog zin heeft, simpelweg omdat het, net zoals de etsen naar het origineel, geen toekomst meer heeft, maar evenmin een verleden.

2. Je kan natuurlijk ook op een andere manier over repertoire denken. Dan gaat het niet over tropen, niet over 'savoir faire', maar over 'savoir', over artistiek inzicht en ontwikkeling. Ook daarin bevindt dans zich in een bijzondere positie, omdat het gewoonlijk een kunst is die door een groep mensen beoefend wordt, ongeacht of er een choreograaf aan te pas komt of niet. Dat is natuurlijk ook waar voor theater, maar waar theater steeds drijft op een tekst die op zich al betekenis genereert, ontstaat de betekenisproductie in een dansvoorstelling enkel en alleen in de actie zelf, in de manier waarop de dansers er tegenover elkaar staan. Er zijn immers slechts weinig notatiesystemen, en zelfs de notatiesystemen die bestaan kunnen enkel het skelet van een werk weergeven, nooit de concrete uitvoering die veel meer inhoudt dan enkel de passen en de bewegingslijnen. Vooral de wijze waarop dansers op elkaar inspelen, de verstandhouding die ze op het podium en in de repetitieruimte ontwikkelen, is van enorm belang voor de kwaliteit van het getoonde. (Uiteraard, dat weet iedereen die theater kent, is een theatervoorstelling ook maar goed op het ogenblik dat acteurs, ongeacht de tekst, werkelijk een ensemble vormen, maar de tekst blijft altijd een reddingsboei als de verstandhouding tussen acteurs kwakkelst).

Op dit ogenblik wordt die situatie in zowat elke dansvoorstelling of performance op een extreme manier, zij het impliciet, gethematiseerd. Voorstellingen werken haast zonder uitzondering door een specifieke chemie tussen individuen, toegespitst op een specifiek (vormelijk of inhoudelijk) thema. De keerzijde van die medaille is dat het experiment, het moment, het briljante idee vaak een doodgeboren kind blijkt, omdat de performers na die ene ervaring elk weer andere wegen op gaan. Voorstellingen die vandaag gemaakt worden staan vaak op gespannen voet met het idee van een oeuvre (en dus ook een repertoire in het geval van dans), dat wil zeggen,

van de gestage exploratie van de mogelijkheden die besloten liggen binnen een beperkt aantal basispremissen.

Iedereen die enigszins met kunst bezig is kent het fenomeen: je ziet werk van een kunstenaar en je kan er, op het eerste gezicht althans, niets van maken. Zie je echter een serie werken, over een langere periode gemaakt, samen, dan springt er een vonk over. Je ziet plots een figuur. Zelfs zonder dat je precies kan formuleren waar die precies voor staat, begrijp je hoe elk nieuw werk mogelijkheden opent die tot weer een volgend werk leiden. Wie enkel de laatste werken van Jackson Pollock kent, die bestaan uit verfklieders op reusachtige doeken, zal niet zo meteen weten wat hiervan het belang is. Als je zijn evolutie ziet, lijkt die vreemde werkwijze echter wel een vanzelfsprekende stap. Dichter bij dans: als je het oeuvre van een componist als John Coltrane historisch volgt, lijken de laatste modale experimenten de logica zelve, maar wellicht heb je daar niets aan als je pardoes op die ultieme *tracks* stoot.

Bij een groepskunst als dans is het echter vooral voor een choreograaf van het allerhoogste belang om die gedachtesprongen voortdurend levend en aanwezig te houden in zijn ensemble. Op twee fronten tegelijk. Binnen het ensemble is dat van belang omdat de samenstelling ervan noodgedwongen voortdurend wisselt wegens de korte carrière van een danser. Wil een choreograaf zijn/haar ontwikkeling vervolgen, dan is het onontbeerlijk dat elk nieuw lid van het gezelschap een intiem inzicht heeft in al waar het gezelschap voor staat. Elk nieuw lid van een gezelschap dient dus een 'crash course' in de geschiedenis van het ensemble te krijgen om mee te zijn met de ontwikkelingen ervan. En hoe doe je dat anders dan door oude stukken steeds weer terug op te nemen? Ongeacht het feit dat zoiets een tragische onderneming is: wat je ook doet, je kan en zal nooit het oorspronkelijke stuk terug tot stand kunnen brengen, omdat de sensibeleit van de mensen die het oorspronkelijk mee creëerden onherroepelijk verdwenen is. Dat verklaart ook waarom in een gezelschap als Ro-

sas of The Forsythe Company oudere dansers als Cynthia Loemij, Fumiyo Ikeda of Dana Caspersen zo'n enorm belang hebben: ze zijn gewoon het geheugen EN DUS de kennis van het gezelschap. Als belangrijke choreografen onveranderlijk een grote belangstelling hebben voor danspedagogiek, dan hoef je er niet aan te twijfelen dat dit alles te maken heeft met het besef van de fragiliteit van de instandhouding en de overdracht van hun oeuvre.

Dat brengt ons bij de publiekzijde van de discussie, het punt waar we begonnen waren. Wie kan nog volgen in de ontwikkeling van de hedendaagse dans als de voorgeschiedenis onbekend is, als we de klankkleur ervan niet vatten? Niemand. Daarom is het van belang dat oude werken niet enkel in de studio blijven bestaan, maar ook steeds weer opgevoerd worden. Ook al zal de zeer aandachtige toeschouwer merken dat er bij zo'n repertoire toch veranderingen optreden, die

te maken hebben met de aard van de dansers zelf, het blijft wel een van de weinige mogelijkheden om een geschiedenis en een gedachte inzichtelijk te maken.

Voor deze vorm van repertoire zouden middelen vrijgemaakt moeten worden. Dit soort repertoire ontsluit een wereld voor elke nieuwe generatie nieuwsgierige kijkers en laat evolutie toe. Wie het echt meent met toegankelijkheid van kunst, beseft dat men die niet bereikt door voorstellingen op kleuterniveau te brengen, maar door dingen inzichtelijk te maken.

Pieter T'Jonck is ir. architect en publicist (theater, dans beeldende kunst en architectuur) voor o.a. De Morgen en diverse tijdschriften in binnen- en buitenland. Hij is ook advisor bij Dasarts Amsterdam.





HUGO CLAUS

- 1. *Een bruid in de morgen*: Het Gevolg, 1997-1998 (foto: onbekend)
- 2. *Een bruid in de morgen*: Mechels Miniatuur Theater, 1985-1986 (foto: onbekend)
- 3. *Vrijdag*: TheaterMalpertuis, 1997-1998 (foto: onbekend)
- 4. *Suiker*: Nederlands Toneel Gent, 1994-1995 (foto: onbekend)

Geënceneerd geheugen

History repeating ?

Kevin Absillis

In het debat over repertoiretheater dat in het najaar van 2008 losbarstte en zoals te voorspellen valt minstens tot de uitkomst van de subsidieronde in juni 2009 zal sluimeren, staan diverse belangen op het spel. Het is om te beginnen opvallend dat de vraag om meer opvoeringen van zogeheten klassieke teksten in niet onbelangrijke mate lijkt te draaien rond het begrip 'publieksvriendelijkheid'. Het verband is natuurlijk niet vergezocht. 'Herkenbaarheid', een sleutelterm in argumentaties voor publieksvriendelijkheid, is inherent aan stukken die tot de canon worden gerekend. Hun klassieke status ontlenen ze immers aan het feit dat ze door velen zijn gekend, onder meer omdat ze al vaker met succes en weerklink zijn opgevoerd, wellicht zelfs werden verfilmd, en omdat ze in cultuurgeschiedenissen worden geanalyseerd en in het onderwijs worden behandeld. Het is dus niet onlogisch dat een cultureel onderlegd publiek klassieke toneelspelen herkenbaarder en ook wel narratief transparanter zal vinden, tenminste als de encenering voldoende trouw blijft aan de originele tekst. Daarmee is niet gezegd dat deze vorm van 'herkenbaarheid' zomaar publieksvriendelijk kan worden genoemd. Zo staat het nog te bezien of er in Vlaanderen daadwerkelijk belangstelling bestaat voor tekstgetrouwe enceneringen van pakweg Shakespeare, Ibsen, Sophocles of Vondel. In de discussie over repertoiretheater kwamen deze bedenkingen tot nog toe echter slechts zijdelings aan bod. Al gauw bleek dat een veel oudere discussie werd voortgezet met als voornaamste inzet de inhoud van de staatsruif. Onder het banier van de publieks-

vriendelijkheid - 'commercialiteit' schijnt plots in alle kringen een taboe - trekken enkele regisseurs en acteurs wederom ten strijde tegen de gesubsidieerde theatergezelschappen die volgens hen in een aanbod voorzien dat slechts een 'elitaire klik' bedient en de 'gewone mensen' afschrikt. Zij vragen staatssteun om theater te kunnen brengen voor een verondersteld 'unserved audience' en in dezelfde moeite acteurs aan het werk te krijgen die er in het gesubsidieerde circuit vandaag nauwelijks aan te pas komen.

Toch kan bezwaarlijk worden ontkend dat het debat over repertoiretheater daarnaast blijk geeft van een toegenomen belangstelling voor de bewaring en overlevering van theatertradities, alsook van de verhalen en personages die daarin belangrijk worden gevonden. De criteria vernieuwing en experiment, die conform de moderne artistieke opvattingen het discours over de podiumkunsten domineren, maar voorts in tijden van geïnstitutionaliseerde subversie en transgressie natuurlijk steeds moeilijker te definiëren zijn, laten zich niet gemakkelijk verzoenen met deze in ieder geval *letterlijk* conservatief te noemen reflex. Sommigen vinden het huidige aanbod ontoereikend om jongeren voldoende te kunnen inwijden in de theatergeschiedenis. In een door CD&V verspreid persbericht stond bijvoorbeeld dat scholen tegenwoordig 'moeite hebben om hun leerlingen één van de "theaterklassiekers" te laten bijwonen'.¹ Jo Vermeulen van SPA vulde aan dat canonieke teksten die toch worden geënceneerd vaak 'zo grondig bewerkt en verknipt' worden 'dat we veeleer

1. http://www.cdenv-vlaamsparlement.be/nieuws_detail_print.php?id=2546&n (geraadpleegd op 4 januari 2008).

de regisseur aan het woord horen dan de auteur.' Versta: herinterpretatie waarborgt onvoldoende de overlevingskansen van het theatrale erfgoed. Zo bekeken is publieksvriendelijkheid dan toch niet de enige 'ware reden om de canon politiek op te dringen', zoals Wouter Hillaert nogal stellig schreef op de website van *Rekto:verso*.² Het pleidooi voor meer repertoiretoeneel sluit eveneens aan bij een andere discussie, die al jaren in al maar felle mate woedt en waarin erfgoed, canon en culturele identiteit de sleuteltermen zijn.

Een nieuwe historische koorts

Toen eind jaren 1980 de muur viel en de Sovjet-Unie implodeerde brak in het Westen algehele euforie uit. Het intellectuele culminatiepunt hiervan was achteraf bekeken de afkondiging van het einde van de geschiedenis. Met de zegeviering van de liberale democratie was het eindpunt van de menselijke evolutie wel bereikt, zo werd rondgebazuind. En gedurende enige tijd leek deze illusie nog werkelijkheidsaanspraken te kunnen maken ook. In die omstandigheden kreeg de geschiedenis het moeilijk. Zat er geen verleden in de toekomst of was de toekomst zonder verleden? Zeker leek dat iedereen zich moest conformeren aan de wetten van een tijdseconomie die op heden en toekomst was gefixeerd. Bij het begin van de 21^{ste} eeuw drong het echter door dat de planeet niet met draaien was gestopt. Sterker, bewegen deed ze onmiskenbaar, maar of het nog vooruitgang mocht heten? Als middel tegen deze nieuwe desoriëntatie werd teruggegrepen naar een beproefd recept: houvast moest komen van tradities, symbolen en verhalen, kortom van de cultivering van een gemeenschappelijk verleden. 'As hopes of progress fade, heritage consoles with tradition', zo analyseerde David Lowenthal al in een heruitgave van zijn bekende studie *The Heritage Crusade and the Spoils of History*.

Hoewel ze nooit helemaal was weggeweest, laaide de belangstelling voor nationale, regionale en lokale geschiedenis, en dus voor het culturele erfgoed, ook in Vlaanderen hoog op. Bij de uitbraak van deze volgens Tollebeek 'nieuwe historische koorts' werd echter duidelijk hoe verregaand het collectieve geheugen en het historische besef al waren aangetast. Sommigen zagen hierin tamelijk voorspelbaar een symptoom van ontworteling. Het nieuwe was echter dat in middens waar het multiculturalisme tot dan toe als een vrij onproblematisch ideaal was gekoesterd, de 'eigen' identiteit eveneens weer meer op de voorgrond trad. De faillietverklaring van het integratiebeleid was misschien wel de eerste aanleiding hiervoor.³ Welke herinneringen willen we delen met nieuwkomers? Van welke idealen en waarden moeten zij kennis nemen om hun weg te vinden in het land van aankomst? Welke verhalen horen we te (blijven) vertellen? Plots stonden vragen over 'onze' identiteit weer hoog op de agenda. Terwijl de ene pleitte voor meer 'herinneringseducatie', wilden anderen de kennis van het verleden weer netjes bij elkaar brengen en zoals vroeger rangschikken in canons. Als verklaring voor de uitbraak van wat hij zelf 'canonitis' noemde, zei emeritus hoogleraar Herman Pleij onlangs: 'De vertrouwde ankers zijn verdwenen, en waarden en normen moeten opnieuw uitgevonden worden. Dan ligt het voor de hand om zich (opnieuw) te bezinnen op wezen en groei van het eigen erfgoed, zowel van materiële als van mentale aard. Hoe komt het dat we zijn wie we zijn? Voor de verkenning van dergelijke vragen bieden canons een aantrekkelijke entree.'

Hoe aan nieuwe gemeenschapsvormende projecten ook gestalte wordt gegeven, bijna altijd wordt erfgoed ingezet als de maïzena waaraan de samenleving hoogdringend nood zou hebben. In de woorden van de huidige minister van cultuur Bert

2. <http://www.rektoverso.be/content/view/954/42/> (geraadpleegd op 4 januari 2008).

3. Vgl. 'De groeiende aandacht voor een geïkt historische beeld hangt veeleer samen met het besef dat de etnisch-maatschappelijke diversiteit in Nederland een onomkeerbaar gegeven is geworden en met de vrees dat die diversiteit de sociale cohesie (verder) uitholt. Om die cohesie te versterken, wordt gepleit voor de redactie van een culturele en dus ook historische canon: wie de rangen sluit rond een vast historisch patrimonium, zo luidt de redenering, draagt immers bij tot de vorming van een hechte gemeenschap. Aan een multiculturele historische cultuur wordt dat vertrouwen onthouden: dreigt een dergelijke "geesteskermis" het sociaal kapitaal niet eerder af te breken?' (Tollebeek, 2005: 164)

Anciaux heet het dat erfgoed ‘de samenleving een bindend en creatief vermogen’ bezorgt. Het lijkt erop dat deze redenering nu ook met betrekking tot de podiumkunsten ingeburgerd raakt (symbolisch genoeg net op het ogenblik dat de op rationalisme en utilitarisme drijvende tijdseconomie flink ter discussie wordt gesteld.) Paul Delva van CD&V merkte in een al eerder aangehaald persbericht op: ‘De theaterwereld heeft een belangrijke functie in de samenleving en moet zich artistiek volledig kunnen uitleven. Maar ze dient eveneens zorg te dragen voor de klassieke toneelwerken die in ons collectieve geheugen gegrift zijn of tot ons (internationaal) erfgoed behoren. Dit belangrijke stuk van onze theatergeschiedenis – dat tijdloos is en dus ook vandaag zeer relevant – mogen we niet verwaarlozen.’

Van woorden, daden en praktische bezwaren

Enige hoogdravendheid is de pleitbezorgers van de erfgoedrevival niet vreemd. Hier verraadt zich de schatplichtigheid aan de Bildungsidealen en de retoriek van de humanistische traditie, die misschien toch hardnekkiger is dan verscheidene cultuurpessimisten geloven. Om de urgentie van meer repertoire op de Vlaamse podia te onderstrepen verwijzen sommigen naar andere kunsttradities waarin ‘patrimonium’ een vooraanstaande rol zou spelen. Zo poneerde Jo Vermeulen: ‘In de literatuur koestert men de meesters en geeft men ze opnieuw uit.’ Dit is echter een bijzonder rooskleurige voorstelling van de gang van zaken, die voorbijgaat aan tal van discussiepunten, moeilijkheden en uitentreuren herhaalde klaagzangen. Maar nuance was niet de inzet van Vermeulens uitspraak. Veeleer is de zogezegd onproblematische koestering van de literaire canon een ideaalbeeld dat zijn voor het overige trouwens wel degelijk genuanceerde betoog voor meer repertoire in Vlaamse theaters kracht moet bijzetten. Dit neemt niet weg dat een nuchterdere kijk op de vitaliteit van de literaire canon de voorvechters van repertoiretooneel vermoedelijk ontgoochelingen kan besparen.

Het is nog maar een jaar geleden dat Bert Anciaux in een commissievergadering van het Vlaamse Parlement zei: ‘De publieke discussie over de literaire canon leeft nog niet in Vlaanderen.’ Over de draagwijdte van het woord ‘publiek’ valt altijd te discussiëren, maar het lijkt niet te gewaagd om Anciaux’ uitspraak anno 2009 al volkomen achterhaald te noemen. Als één thema de literaire wereld in 2008 overheerste, dan was het de zorg voor het erfgoed, en in het bijzonder de door sommigen verlangde (patrimonium!) en door anderen gevreesde (leeslijstjes!) reanimatie van de canon. Van het weekblad *Knack* tot internetfora, van het Vlaams-Nederlands huis deBuren tot achterkamertjes, haast in elk denkbaar medium en op elke denkbare plek werd gepraat over de canon. Wat deze gesprekken hebben opgeleverd, is vooralsnog onduidelijk. Maar dit staat vast: in tegenstelling tot wat Jo Vermeulen suggereert blijkt lang niet iedereen de meesters te koesteren en verloopt de heruitgave van klassieke literaire teksten allerminst vlekkeloos. Sterker nog: er lijkt maar weinig eensgezindheid te bestaan over de vragen wie ‘onze’ meesters eigenlijk zijn en of er überhaupt behoefte is aan een lijst van onbetwistbare literaire meesterwerken.

Een van de stevast terugkerende topics is de heruitgave van klassieke romans en dichtbundels waarvan de beschikbaarheid volgens menigeen te wensen overlaat. In het verleden werden al verscheidene pogingen ondernomen om nieuwe edities van Vlaamse klassiekers in de boekhandel te krijgen, met wisselend succes. Vermeldenswaard zijn de (overwegend Noord-Nederlands georiënteerde) Delta-reeks, de Vlaamse Bibliotheek van Houtekiet, de reeks Klassieken uit Vlaanderen van Manteau en de uitgaven van het Centrum voor Tekst- en Bronnenstudie.⁴ Als de titelselectie niet onder vuur ligt, dan blijkt er editiewetenschappelijk wel een en ander aan de uitgaven te schorten. En haast per definitie is de publieke weerklank bescheiden, om van de verkoopcijfers maar te zwijgen. (Dit laatste ligt enigszins anders bij de boekverkoopacties van kranten als

4. *De verzamelde werken van individuele auteurs (momenteel verschijnen bijvoorbeeld die van Louis Paul Boon en Willem Frederik Hermans) laat ik gemakshalve buiten beschouwing.*

Het Laatste Nieuws en *De Morgen*, maar deze hebben met het reguliere uitgeefcircuit niets te maken en de kwaliteit van de tekstbezorging is hoogst discutabel).

Dat een echte succesformule voor de heruitgave van literaire klassiekers nog moet worden uitgevonden biedt stof tot nadenken voor wie vandaag de (her)uitgave van toneelteksten bepleit. Wie iets in die zin wil ondernemen haalt maar beter nu al de bedelstaf boven. Toch lijkt de uitgave van toneelteksten nog net een tikje noodzakelijker dan die van oude romans en dichtbundels. Die laatste zijn al met al nog altijd gemakkelijk te vinden in antiquariaten, bibliotheken of op de website van de Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse letteren. (Overigens: de moeilijke verkoopbaarheid van klassiekers stelt terloops ook het bestaan van een 'unserved audience' in het theater ter discussie. Is er een publiek voor publiekstoneel? Het feit dat het pas opgerichte Publiekstoneel een subsidiedossier heeft ingediend, mag misschien geen veeg teken worden genoemd, maar betekenisloos is het natuurlijk evenmin.)

Terwijl het canondebat in literaire kringen vrijwel uitsluitend gaat om literatuur van eigen bodem (met inbegrip van de niet onbelangrijke vraag of die bodem ophoudt bij Wuustwezel of ergens voorbij Groningen), lijkt de discussie over repertoire internationaler georiënteerd. Ze draait niet uitsluitend rond Vlaams of Nederlandstalig werk, maar rond toneelstukken uit de wereldliteratuur, aangevuld met klassieke Vlaamse en Nederlandse werken. Onbegrijpelijk is dat niet. Wie alleen voor de opwaardering van een Vlaams repertoire zou pleiten, zou zich behalve politiek verdacht ook tamelijk belachelijk maken. De overtuiging dat alvast Vlaanderen maar weinig klassieke theaterauteurs heeft gekend, wordt door vrijwel alle deelnemers aan het debat gedeeld. Anderzijds is uitgerekend het Vlaamse repertoire, hoe het ook wordt gewaardeerd, precies het meest verdrukt. (De internationale canon zal het onder meer dankzij film en televisie wel redden.) In feite geldt

voor de vitaliteit van het Vlaamse toneelrepertoire in nog grotere mate wat Geert Buelens al constateerde in verband met de Vlaamse literatuur: 'Een probleem [...] is dat wij te weinig geheugen hebben, in die zin dat er weinig werken zijn die decennialang worden overgeleverd.' Misschien is dit probleem tot dusver onderbelicht gebleven in de discussie rond repertoire. In ieder geval zou behalve over de rol van het onderwijs ook eens moeten worden nagedacht over de relatie tussen de dominante podiumpoëtica, met haar focus op vernieuwing, en de ideologie die ten grondslag ligt aan de huidige tijdseconomie die op mogelijk vergelijkbare wijze ahistorisch is.

Bibliografie

Bracke, Eric. "De canon is geen evangelie." Geert Buelens over oorlogsdichters en de literaire canon. In: *Knack*, 3 september 2008: 83-87.

Hellemans, Frank. 'Knacks canon van de Vlaamse literatuur.' In: *Knack*, 2 april 2008: 80-87.

Lowenthal, David. *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.

Pleij, Herman. 'Honger naar houvasten.' In: *De Standaard*, 9 oktober 2008.

Tollebeek, Jo. 'Populair zonder canon? Bij de uitvaart van Keizer Karel.' In: *Ons Erfdeel*, 2005, nr. 2: 163-164.

Vermeulen, Jo. 'Repertoiretheater: geen vijand van het volk.' In: *De Standaard*, 2 december 2008.

Kevin Absillis (1980) is als postdoctoraal navorsers van het FWO verbonden aan het Instituut voor de Studie van de Letterkunde in de Nederlanden (ISLN) van de Universiteit Antwerpen.



de praktijk

Luk Percevals omgaan met repertoire

‘Schrappen is zoeken naar de wortels van het stuk’

Geert Sels

Vanaf zijn begin bij een klein Vlaams splintergroepje tot bij de grote Duitse stadstheaters stond het repertoire ter beschikking van Luk Perceval. En omgekeerd. Zowat 25 jaar, naargelang de fase in zijn oeuvre en de plek waar hij werkte, diepte de regisseur er teksten van verschillend pluimage uit op. Om er op uiteenlopende manieren mee om te gaan.

In de loop van die jaren raakte Perceval van een aantal inzichten overtuigd. Om te beginnen dat ‘repertoire’ een begrip in evolutie is. De discussie gaat al lang niet meer over ijzeren repertoire versus moderne klassieken. Of over de canon. Voor zijn generatie, die in de jaren 1980 aan zet kwam, maken filmscenario’s er onvervreemdbaar deel van uit. ‘Het volstaat om de titel *Cat on a hot tin roof* te droppen’, zegt hij. ‘Dan denkt het gros van de mensen aan de film met Marlon Brando. Slechts weinigen leggen de link naar Tennessee Williams.’ Zou het kunnen dat het begrip dezer dagen, met talrijke romanbewerkingen voor toneel, nog verder opgerekt wordt?

Wat voor Perceval evenzeer vaststaat, is dat een gedienstige en tekstgetrouwe encenering een heilloze weg is. Dat heeft hij gezien toen hij als jeune premier de dienst uitmaakte bij het Antwerpse stadstheater KNS. Perceval: ‘Begin jaren 1980 waren de programma’s van de KNS en het NTG inwisselbaar. Ze zaten vol import van succesnummers uit Frankrijk of Groot-Brittannië. Klassieke stukken werden niet geïnterpreteerd, maar veeleer onderricht, zodat iedereen van a tot z wist waar het over ging. Dat was een bijna historische weergave. Hetgeen natuurlijk een illusie is. Voor de

boekdrukkunst werd de verhaalstof mondeling overgeleverd en voortdurend geherinterpreteerd. En van de historische spelopvattingen hebben we hoogstens een vermoeden. Streef je er toch naar, dan leidt het op zijn slechtst tot een vorm van Bokrijktheater. Ik begrijp niet dat daar nu heimwee naar is. De KNS was leeg in die tijd. Dát soort repertoire was dood.’

Repertoire is dienstbaar voor het theater dat Perceval wil maken en voor de opstelling die hij als artiest wil innemen. Vanaf de start met de Blauwe Maandag Cie stond hem een theater voor dat een breed publiek kon aanspreken, niet alleen een club gespecialiseerde connaisseurs. Zijn overtuiging was dat hij zijn doel eerder zou realiseren met titels die tot de verbeelding spraken, dan met nieuwe dramaturgie en weldoordachte regieconcepten.

Bovendien moesten die titels voor hem tot het meest private van de toeschouwer kunnen doordringen. Of het nu om de *Oresteia* ging of de *Koningsdrama*’s, steeds hebben deze stukken betrekking op de kleinste kosmos die iedereen kent: de familie. Ze hebben impact op ‘onze nest’. Of ze reflecteren vanuit die kleinste cel op de maatschappij.

'Theater moet een kunstvorm zijn die ons doet nadenken over het leven', is zijn premisse. 'Het moet zich niet bezighouden met haarkloverijen of de tekst wel honderd percent geëerbiedigd is en of het wel een historisch verantwoorde reconstructie is. Het theater moet ook zichzelf niet vieren. Dat interesseert geen hond. Als ik in een theaterzaal zit, vind ik het onzin dat ik over theater moet zitten nadenken. Maar ik denk wel graag na over de maatschappij, over mijn nabije leefomgeving, over de omgang met mijn gezin, over de omgang met mijn bureu.'

Die vertelling heeft Perceval in verschillende stadia van zijn leven anders ingevuld. Gebruikmakend van verschillende soorten repertoireteksten.

In het begin van zijn eigen theaterparcours is het oude repertoire vooral iets om zijn woede op te koken of afstand van te nemen. Hij associeert het nog al te zeer met gescleroseerde stadstheaters en daar heeft hij zijn portie wel van gehad. Verhalen van Miguel de Cervantes en Lope de Vega en de schriftuur van Othello worden grondig aangepakt. Tussendoor duiken, al dan niet met vermelding, teksten van Botho Strauss en Peter Handke op, waarmee de jonge Blauwe Maandag Cie aangeeft weet te hebben van de nieuwste modes in theaterland.

Even later slaat de groep de meer psychologische richting in, met relatiedrama's van John Hopkins, Lars Norén, August Strindberg en Eugene O'Neill. Daarover Perceval: 'In de loop der jaren hebben we diverse vormen uitgeprobeerd. Dit was de fase waarin we de tv-esthetiek naar theater probeerden om te zetten. Het was een poging de werkelijkheid te imiteren. Dat zou ik nu niet meer doen. Er is al kans te over om voor tv in slaap te vallen, dat hoef je in theater dus niet nog eens over te doen. Al bij al waren we met deze fase vrij snel klaar. Daarna ben ik het meer gaan zoeken in de rituele vormen. Dat is een onderzoek naar de manier waarop theatrale vormen zich voordoen in de realiteit. In de echtheid is de fantasie van de waarnemer het sterkst aanwezig.'

Momenteel komen diverse theaterauteurs bij hem niet meer in aanmerking om te ensceneren. Teksten van Lars Norén ziet hij zich niet snel meer ter hand nemen. Ze spelen al te zeer op een katholieke schuldbeladenheid. Bertolt Brecht ligt, wegens zijn veranke-

ring in het utopisch socialisme, eveneens moeilijk. Henrik Ibsen is te veel burgerlijk drama, waarbij de man als gruwel van dienst opgevoerd wordt. Zopas kwam hij er tijdens een studentenworkshop achter dat J.W. von Goethe hem te geconstrueerd is: te veel idee, maar niet de erotiek van Shakespeaere.

'Met sommige opvattingen van theaterschrijvers kun je nu niet meer komen aanzetten. Is het niet te simpel om, zoals Brecht, te beweren dat we de bazen maar moeten afschaffen en dat het dan wel beter zal gaan? En is het niet te makkelijk om, zoals Norén, de schuld van de menselijke ziektes bij de maatschappij te leggen? We leven in een wereld waar de mens zelf schuld aan heeft. Het gat in de ozonlaag is onze verantwoordelijkheid. Voor het ongebreideld kapitalisme hebben we na de val van de Muur zelf gekozen.'

Is dat niet net een argument tegen het repertoire? Namelijk: de tijden veranderen en sommige theaterteksten zijn niet meer accuraat om daarover te vertellen. Heeft het publiek geen nood aan andere teksten? En moeten het überhaupt teksten zijn?

Luk Perceval beschouwt zichzelf niet als een pleitbezorger voor alleen maar repertoire. Wel van ook repertoire.

De scepsis die groeit tegen de omweg om via een oude theatertekst een actueel thema te herkennen, relativeert hij. 'Ik weet niet of omweg het juiste woord is. Ik blijf wel onverminderd geloven in de weg van de vervreemding. We hebben sprookjes en dromen nodig om iets te kunnen verstaan van onze angsten, van onze onbewuste krachten en onze ongrijpbare emoties. Huis-tuin-en-keukenrealisme toont slechts de oppervlakte van het leven. Theater kan net zo min als de wetenschap onze drang naar weten, en dus beheersen van dit leven, inlossen. Theater kan hoogstens begrip realiseren voor het niet-weten, voor ieders vertwijfeld zoeken. Daarom kan theater slechts medeleven opwekken. Die catharsis komt het sterkst tot uitdrukking in abstracte, mythologische vormen, zoals gedichten, beelden, opera, vaak oude en recitatieve theaterteksten. Vervreemdende metaforen helpen ons, door hun afstand tot de werkelijkheid, de duistere kanten van het leven met verwondering te accepteren. In het dagelijks leven zouden we voor gelijkaardige fenomenen en mensen weggijken.'

Een hulpmiddel om die doelstelling te realiseren, is zijn manier om met tekst om te gaan. Perceval behoort tot de generatie die zich lostrok uit het carcan van tekstfundamentalisme. Vrijpostig ging hij over tot schrappingen en tot *cut and paste*. Door middel van geïmproviseerde scènes probeerde hij de geest van het origineel weer te geven.

Een eerste grote fase is samen te vatten onder de noemer 'tekstbewerkingen'. Perceval: 'Een voorwaarde om met repertoire om te gaan, is dat het resultaat verrassend en vernieuwend is. Er is een groot publiek beschikbaar dat noties heeft van het repertoire en nieuwsgierig is naar de bekende titels. Het theater is geen museale maar een levende kunstvorm. Bijgevolg moet je op zoek naar een interpretatie die het leven van vandaag reflecteert, in de hoop daarmee in de buurt te komen van de universele tijdloze dimensie van een klassieker.'

Na de tekstbewerkingen kwamen de 'herschrijvingen'. Dat was onder meer het geval in *Ten oorlog*, waarin Tom Lanoye zeer uiteenlopende taalregisters naast elkaar in stelling bracht. Of in *Aars*, een haast onherkenbare *Oresteia*-versie door Peter Verhelst. Ook later, in München en Berlijn, zou Perceval zich omringen met schrijvers die het origineel compleet hertaalden. Zo tekende het duo Feridun Zaimoglu en Günter Senkel voor een ingrijpende versie van Othello en de vier in elkaar hakende stukken in *Molière*.

De overgang van teksten herschikken naar teksten hertalen, heeft voor Perceval te maken met meer zelfzekerheid en een toegenomen inzicht. 'Als jonge snaak kijk je erg op naar het buitenland. In Londen zullen ze wel beter weten hoe je Shakespeare moet spelen, zeker? Je voelt je haast een bandiet als je de schaar in zo'n tekst zet. Maar gaandeweg groeit het inzicht dat het niet klopt dat je nog steeds Burgersdijk citeert in een Shakespearevoorstelling. Onder invloed van het internet en sms evolueert onze taal ongelooflijk snel. Onze kinderen spreken totaal anders dan wij het deden. Als je dus besluit om toch nog theater te spelen, dan moet je de stukken herdichten in de taal van vandaag.'

Erfgoed in stand houden of traditie doorgeven, is niet zozeer Percevals bekommernis. Tenzij dan in de betekenis van Gustav Mahler: traditie betekent niet de aanbidding van de asse, maar het doorgeven van het vuur. Perceval blijft pleiten voor een vrije omgang met repertoire. Als hij als dramadocent toch *Faust* opdiept, heeft dat andere motieven. 'Eén van de fascinaties aan oud repertoire is dat je makkelijk met ideeën van 400 of 2500 jaar oud in verbinding kunt komen. Als je er in slaagt te verstaan waar ze over gaan, stelt het je in verbinding met de mens van toen. Niet zelden worstelden ze met dezelfde problemen of probeerden ze een antwoord voor dezelfde vragen te vinden. Je moet *Faust* zo schrappen dat je de essentie overhoudt. Schrappen is zoeken naar de wortels van het stuk.'

Sinds 2005 werkt Perceval in grote Duitse theaters en operahuizen. Eind vorig jaar heeft hij met *Anatol* van Arthur Schnitzler een punt gezet achter zijn samenwerking met de Schaubühne in Berlijn, over een paar maanden wacht hem een nieuw avontuur als artistiek leider van het Thalia Theater in Hamburg.

Heeft zijn aanwezigheid in grote Duitse theaterhuizen zijn omgang met het repertoire nog aangescherpt? 'Duitsland heeft een veel sterkere traditie in repertoire. De kennis van de stukken is er groter. Het publiek reageert meteen op een bekende titel. Speel *Hamlet* en de zaal zit vol. In zekere zin is er een verband tussen repertoire en financiën. De Duitse stadstheaters zijn almaar meer aangewezen op eigen inkomsten. In Hamburg hebben we becijferd dat we straks in de vier zalen 600 voorstellingen moeten spelen om break-even te draaien. We zullen er een oefening moeten maken om de balans te vinden tussen populair werk en experimenteel werk. Waarbij populair niet gelijk is aan plat-commerciële troep, maar aan repertoire. Op voorhand weet je dat je je omzet zult halen met repertoire.'

Geert Sels is cultuurredacteur bij De Standaard

Ervaringen van een jongverkenner

Michael De Cock

Een jaar geleden gaf ik op vraag van Younouss Diallo een workshop in Senegal. Ik werkte een week lang rond *De kersentuin* van Tsjechov. Stel je voor: Kaolack, Senegal, misselijk van de warmte en spreken over en scènes spelen uit *De kersentuin*. Een stuk geschreven door een Rus in het begin van de twintigste eeuw. Een stuk over een bevroren tuin. Hoe vreemdend kan een omgeving zijn. En toch hadden ze ginds, bij veertig graden Celsius, het gevoel dat die Rus dat stuk voor hen geschreven had. Het repertoire werd een 'pretekst en tekst', aanleiding tot verhitte debatten over liberalisering, keuzes maken en globalisering: waar moet het met Afrika en de wereld naartoe, aan de hand van een stuk dat daar op het eerste gezicht schijnbaar niets mee te maken heeft. Zelden stond een repertoirestuk zo bol van betekenis voor mij, gaf het aanleiding tot zoveel reflectie.

Er is de laatste maanden behoorlijk wat over en weer gebakkeleid over 'repertoire'. Soms deugddoend. Soms minder. De semantische discussie over wat repertoire is, kan of zou moeten zijn, hebben we intussen gehad. Sommige mensen vrezen dat repertoire op een dag uit het Vlaamse theater zal verdwijnen. Uiteraard vergissen zij zich. Precies *omwille van het feit* dat het 'repertoire' is. Ik bewerkte zelf en vergreep mij met plezier aan *Hedda Gabler* van Ibsen, en ensceeneerde twee stukken van Molière in *386:Molière*. Naast het ensceneren van eigen schrijfsels heb ik dus al wel wat 'repertoire' gedaan. Ik mag mezelf intussen een soort van jongverkenner in het genre noemen. Graag doe ik u – in de marge van al die teksten over repertoire – een aantal ervaringen cadeau.

1. Doe repertoirestukken. Het publiek snakt ernaar – af en toe. Voor spelers en regisseurs is het eten en drinken. Voor een auteur geeft het de nodige zuurstof

voor eigen teksten en is het een gratis les in hoe het kan, en soms ook niet kan.

2. Kies intuïtief en wentel u vol vertrouwen in het materiaal dat u gebruikt. Het heeft zijn deugdelijkheid overvloedig bewezen. U kunt erop vertrouwen dat het verhaal zal werken als u het met liefde en verstand vertelt.

3. Vertrouw vervolgens op uw keuzes. Put vrank en vrij uit repertoire. Zoals uw voorgangers dat deden. Gebruik in eer en geweten wat u nodig hebt, gooi overboord wat overbodig is. Doe daarin zoals uw voorgangers. Het is een open poort dat Shakespeare duchtig Ovidius plunderde, en de mosterd bij tijdgenoten haalde. Dat Corneille, Racine, Molière en soortgenoten de Griekse en Latijnse stukken als voorraadschuur beschouwden. Zij, en met hen alle klassieken, zetten naar eigen goeddunken dat materiaal naar hun hand om er hun ding mee te doen. Doe met andere woorden precies zoals die voorgangers het voor u deden.

4. Durf de dingen op hun kop zetten. Soms staan ze beter op hun kop dan op hun poten. Schud de historische make-up er even van af. Durf 'tegen te denken'. In casting, in speelstijl, in inhoud, in interpretatie ...

5. Een dode schrijver kan men niet krenken. U krenkt een dode schrijver alleen als het u aan de lef, de moed, de vrankheid ontbreekt die hij aan de dag legde bij het creëren van zijn stuk.

6. Hoed u voor te historische lezingen van een stuk. Wie zal met zekerheid vertellen hoe een stuk er écht in zijn tijd uitzag en om welke reden? Ze doen niet ter zake vandaag.

7. Flirt met de historische context, maar verlies u niet in het verleden. Doe vooral aan *close reading* van het stuk. De bedoelingen van de schrijver - als hij die dan al had - zijn compleet bijzaak als het over zijn artistiek werk gaat. Het is in het theater zoals in de literatuur. De waarheid van het stuk zit in de tekst, de waarheid van de voorstelling in de voorstelling en, bij nader inzien, allicht in de kijker. Voor de recensenten: historische duiding is één ding, historische interpretatie een héél ander. Een recensie stoelen op de kennis van wie de auteur was en wat hij (misschien) bedoeld heeft - verondersteld dat men dat dan al zou kunnen achterhalen - hoort op z'n best thuis in een geschiedenisles. Behalve het etaleren van de eigen kennis brengt het niets bij.

8. Repertoire is interessant als het u - al dan niet vanuit historiciteit - iets meer vertelt over de *condition humaine* vandaag. Doet het dat niet, dan is het niet meer dan *divertissement des bourgeois*. Doet het dat wel, dan neemt de kijker er gelijk welke inconsequentie met gemak bij.

9. Theater is een bourgeoismedium met een bourgeoispubliek. Dat is niet erg. Ik ben een bourgeois. U ook. Anders las u dit niet. Confronteer daarom dat publiek met wat het nodig heeft. Schop het een geweten. En kies dus stukken die u vandaag met de nodige urgentie op de scène kunt brengen.

10. Kinderlijke naïviteit en verbeelding zijn vaak beter gereedschap dan eender welke dramaturgische analyse. Zo herinner ik mij beelden uit *Ten Oorlog*. Jacob Beks, eenzaam en alleen in de regen, of Wim Opbrouck die met een paar stoelen de scène verbouwt. Waarover die verdomde koningsdrama's gaan vergeet ik keer op keer, maar die beelden van eenzaamheid en woede zijn mij bijgebleven.

11. Er is nood aan grote verhalen, nu misschien méér dan ooit. Al merken we dat op de zakdoek Vlaanderen misschien niet zo snel als elders. Grote verhalen vind je als maker niet in de eigen navel. En zeker geen drie keer per jaar. Het repertoire heeft ze sinds eeuwen opgespaard, ze liggen voor het grijpen. Hoe zouden we het ons kunnen veroorloven er aan voorbij te gaan?

12. Let wel: de expressiemiddelen zijn veranderd, het referentiekader is veranderd. Koningen zijn geen koningen meer. Het ancien regime is niet meer. Het monoculturele Europa is niet meer. Stukken die op de één of andere manier het publiek wentelen in de illusie dat het wel zo is, zijn even anachronistisch als de koningshuizen vandaag. Hoed u voor uw encensering als ze op geen enkele manier over het nu lijkt te gaan.

13. Ga te rade bij oude grijsaards uit het vak. Hoor hen uit. Zij hebben in vergelijking met ons, jongelingen, bibliotheken in het hoofd. (De Tuur De Weerts, Frans Redanten en Bert Andrés van deze wereld - ik dank ze via deze weg.) Hoor ze uit, en zet ze op de scène, zij aan zij met jonge wolven.

14. Aanhoor (dus) goede raad. Sla hem vervolgens, als hij u niet past, ongegeneerd in de wind.

Michael De Cock is directeur van 't ARSENAAL, Mechelen



GRIEKSE TRAGEDIEDICHTERS / EURIPIDES - Medea

1. **Naar Medea** – Zeven vzw, 2008-2009 (foto: Koen Broos)
2. **Medea** – Nederlands Toneel Gent, 1987-1988 (foto: onbekend)
3. **Medea** – Theater Stap, 1993-1994 (foto: onbekend)
4. **Mamma Medea** – Toneelhuis, 2001-2002 (foto: Phile Deprez)
5. **Medea** – Theater Zuidpool, 1996-1997 (foto: Raymond Mallentjer)

Alleen als het bezit van je neemt, kun je het aan

Enkele gedachten van een toneelschoolstudent over repertoire

Bo Tarenskeen

In het conservatorium van Antwerpen speel je, naar het schijnt, het eerste jaar alleen maar Vondel. Mijn school zit iets anders in elkaar. In het Rits, zo heb ik soms de indruk, is het niet vanzelfsprekend dat je als student met klassiek repertoire bezig houdt: meestal worden er bij oefeningen zelf geschreven stukken gespeeld, of wordt er tijdens projecten gewerkt op basis van niet-theatrale teksten, zoals romans. De herhaaldelijke roep van studenten om een theatercanon of 'leesles' is tot nog toe onbeantwoord gebleven. Gevolg is dat er nu mensen afstuderen die nooit Büchner of Shakespeare gelezen hebben, maar wel Burroughs en Pourveur. In hoeverre dat een goede of een slechte zaak is, laat ik over aan het oordeel van de lezer. Ik had zelf in elk geval de behoefte me als acteur te ontwikkelen door het spelen van uitdagende toneelteksten. Volgens mij is dat 'uitdagende' ook, alle excuses en uitvluchten van postmodernisten ten spijt, de voornaamste reden dat er tegenwoordig steeds minder klassieke repertoirestukken worden gespeeld: of het nou 'uit de tijd' is of niet - het is en blijft gewoon godverdomd *moeilijk*.

Begín dit jaar hebben een medestudent en ik samen met Annet Kouwenhoven (Maatschappij Discordia) en Katelijne Verbeke (o.a. 't ARSENAAL en De Tijd) geprobeerd te werken met verschillende teksten uit het 'ijzeren' toneelrepertoire. Zes scènes uit zes stukken die elk een eigen uitdaging vormen voor de speler:

Die Zeit und das Zimmer, Richard III, A Streetcar Named Desire, Mijn hemel mijn lief mijn stervende prooi, Zomergasten, en tot slot *Die Eine und die Andere*. Strauss, Shakespeare, Williams, Schwab, Gorki en tot slot weer Strauss. Een verhaal van ontmoeting-verleiding-verkrachting-bindingsangst-afscheid-terugkeer. Maar bij het zoeken naar de geschikte teksten om dat verhaal in te vullen, merkten we hoe ontzettend beperkt onze kennis was van het repertoire: wat zijn mooie ontmoetingsscènes? Wat zijn speelbare afscheidsscènes? Geen flauw benul. Lezen dus.

Voor een toneelschoolstudent is repertoire een soort oceaan van geschiedenis waar je je ineens, of je nu wil of niet, op bevindt: overal waar je kijkt is horizon en alles gaat in elkaar over. Waar naar toe? Hoe te beginnen? En tegelijk wordt er van alle kanten naar je geroepen: 'Ik wil gespeeld worden! Speel mij!' 'Waarom dan toch?' probeer ik soms. 'Omdat wij belangrijk zijn!' klinkt het vervolgens van alle kanten. Maar dat is niet genoeg, of beter gezegd, dat is te eenzijdig. En het zegt ook helemaal niks.

Ik denk dat ons werk in het ideale geval de vorm heeft van een soort ontmoeting tussen speler en tekst: een intieme dialoog waarbij beiden invloed op elkaar hebben. Het ideale gesprek, zo zie ik dat voor me, is een uitwisseling waarbij beide sprekers een verandering ondergaan, en daardoor groeien. Zoals in een goed

gesprek kunnen spelen en repertoire, in en door het spreken, veranderd worden. Maar daarvoor is de grootst mogelijke openheid vereist. En om dat te bereiken, moet je vaak onverbiddelijk zijn voor jezelf. Dat idee kreeg ik toen we vier weken met Annet werkten, en werd versterkt tijdens de daaropvolgende maand met Katelijne. Ik zal dat proberen uit te leggen.

Je kunt als speler de meest bizarre zestiende-eeuwse teksten in de mond gelegd krijgen. Maar of het nu laatmiddeleeuwse alexandrijnen zijn of Oostenrijkse punkteksten, Amerikaans drama of Duits symbolisme, je moet als acteur hoe dan ook simpelweg menen wat je zegt. Menen wat je zegt heeft niets te maken met *method-acting* of 'transformatie'. Het gaat in de eerste plaats over het loslaten van alle ironische distantie waarmee je jezelf in het dagelijks leven zo hardnekkig overeind probeert te houden. Algemeen gold tijdens het repeteren dat de dagelijkse en onmiddellijk voorhanden zijnde zelfverdedigingsmechanismen volledig over boord gegooid dienden te worden (sarcasme, cynisme, behaagzucht, betweterigheid, etc.) Anders kom je niet aan spelen toe. Zei Grotowski niet ook zo iets? Dat leren spelen vooral alles met *af-leren* te maken heeft? In ieder geval was de repetitieperiode een proces van koortsachtig leren loslaten en *ont-spannen*. Iedere vorm van zelfverdediging wijst blijkbaar op een daarmee corresponderende vorm van zelfhaat. Het was heel interessant en verfrissend om te zien hoeveel variaties van zelfhaat er in één mens kunnen huizen!

Het moeilijkste vond ik om me constant bewust te blijven van alle mogelijkheden die een scène biedt. Ik was tot dan toe heel erg gewend meteen een spanningsboog en mise en scène vast te leggen. Maar een scène kan, net als de personages zelf, van binnen alle kanten op gaan: is Richard een schurk? Misschien is hij wel de enige oprechte mens ter wereld en is zijn omgeving verdorven - wat de rol van Anna ook weer in een heel ander licht stelt. Is Stanley de verkrachter van Blanche? Misschien heeft Blanche hém wel jaren achter elkaar verkracht. Dat is allemaal mogelijk, en het zijn die mogelijkheden die de personages en scènes diepgang geven. Annet leerde ons op die manier teksten te zien als een vraag die je als speler gesteld wordt, en niet als een dwingend antwoord. Want wat in het dagelijks leven geldt, geldt

ook op de vloer: een antwoord is nooit interessant. Een antwoord (een geheven vinger) is namelijk het einde, is klaar, sluit al de andere mogelijkheden uit. Een zin, een interpretatie, ook al staat er een uitroep-teken achter, moet eigenlijk altijd een vraag blijven, omdat er dan meerdere mogelijkheden open worden gehouden. Een vraag betekent leven. Een antwoord is dood. Repertoire is een vraag. Je spel is een weder-vraag. Zo iets ongeveer.

Na die repetitieperiode bij Annet met een keiharde vierde wand, was het werk met de tweede begeleider, Katelijne Verbeke, op het eerste zicht een radicale omslag. Zij vroeg ons net alles open te gooien, contact te maken met het publiek, minder introvert te spelen. Tegelijkertijd werd het idee doorgezet van een dialoog die je voert met je materiaal. Onmerkbaar doorgaand op wat Annet had aangezet, werden we gedwongen om nóg persoonlijker met de teksten om te gaan. Clichés als 'de Richard in jezelf vinden', waar ik eerst altijd nogal lacherig over deed (zó Amerikaans!) werden eigenlijk bittere ernst: die scène bleek ik alleen te kunnen spelen als ik ervan uitging dat zijn amoraliteit ook de mijne is. Toneelpersonages als spiegels van je eigen, duizendvormige ziel. Grappig is dat: hoe persoonlijker en intiemer je werkt, hoe meer je jezelf toestaat om geroerd te zijn door de tekst en je tegenspeler, hoe sterker je komt te staan als acteur. Alsof je teksten, repertoire, alleen kunt temmen door toe te staan dat ze je werkelijk tot in het diepste van je ziel ontroeren; door het helemaal bij je binnen te laten komen. Alleen als het bezit van je neemt, kan je het aan. Alleen als het van jou is, kan het gesprek op een gelijkwaardige manier worden gevoerd. Dan gaat het niet over briljante originele dramaturgieën of over krampachtige actualisering, maar over je ontroerd zijn als toneelspeler.

Repertoire als spiegel? Dan wel één waar je verdomd veel moed voor nodig hebt om in te kijken.

Wat ik tijdens het werken met Katelijne heb ingezien, en dat lijkt me een gedachte om voorlopig mee te besluiten, is dat je als speler van repertoire - ik zou bijna zeggen: 'gewoon' - een verhalenverteller bent. Als acteur oefen je het eeuwenoude beroep van de verhalenverteller uit. Dat is een kunst. Net zoals de regisseur nooit geheel de slaaf is van de toneeltekst,

is de acteur nooit enkel de uitvoerder van het regie-concept van de regisseur: de acteur is de verteller van zijn rol, van de scène, van de voorstelling, van het toneelstuk, van zichzelf en van zijn relatie met zijn medespelers. Het maakt niet uit of je nou schrijver, acteur of regisseur bent: je bent een verhalenverteller. Je zou kunnen zeggen dat dat ook geldt voor die vage, de grenzen aftastende praktijk die we 'performance' noemen. Ook al is het verhaal dat daar verteld wordt niet in een klassiek anekdotische vorm te vangen, toch wordt er, door de actie heen, een verhaal verteld van een hier-en-nu, van twijfel, van zoeken, mislukken en uitproberen. Een verhaal van hier-ter-plekke-ontstaan-en-gebeuren. Het is een verhaal dat zichzelf al vertellende schrijft, dat tekst en verteller tijdens het spreken vormt en verandert.

Maar dit zijn de gedachten die ik nu heb. Misschien denk ik er na het volgende project weer helemaal anders over. En dat maakt volgens mij ook de waarde en de schoonheid van ons vreselijk kwetsbare vak uit. Het gaat niet over vrijblijvendheid. Het gaat zeker helemaal nooit over veiligheid. Het gaat over steeds weer opnieuw de dialoog aangaan met die immense oceaan van geschiedenis en mogelijkheden.

Bo Tarenskeen is student Dramatische Kunsten (spel/regie) aan het Rits in Brussel



Naar een vorm van repertoiretheater?

Ensemble Leporello

Als een gezelschap producties op het repertoire kan houden, dan heeft dat niet alleen een artistieke meerwaarde, stelt Ensemble Leporello. Het is ook een strategie om een bredere spreiding en publieksbereik te realiseren. Onderstaande bijdrage is een bewerking van de bijdrage van Koen Monserez aan de studiedag ‘Van “black box” tot “sorteer-machine”’. Over de spreiding van podiumvoorstellingen’, die VTi en Cultuur Lokaal op 9 oktober 2008 in Mechelen organiseerden.

Er zijn weinig plekken op onze aardbol waar zoveel, en op zo'n gevarieerde manier theater wordt gemaakt en geprogrammeerd als in Vlaanderen en Nederland. Behalve in de grote lichtsteden is de theaterdichtheid per vierkante kilometer er absoluut het hoogst. Grote coproducties en marginale ad-hocexperimenten komen er, op vleugelspan van elkaar, tot wasdom. Podiumkunstenaars van de meest diverse pluimage bedenken en realiseren er hun wilde dromen. De kruisbestuiving tussen muziek, dans en toneelspel resulteert, dat staat buiten kijf, in grote *Gesamtkunstwerke*.

Die kunstnijver en scheppingsdrang werd en wordt mogelijk gemaakt door een gemotiveerde, verantwoordelijke subsidie- en programmatiepolitiek. Het heeft geleid tot een generatie podiumkunstenaars die tot ver in den vreemde beroemd en geliefd is. Toch wordt er geklaagd. Deze scheppingsdrang en -dwang vindt niet genoeg toeschouwers. Men spreekt van overproductie. Sommige producties worden blindelings en overmatig geprogrammeerd, andere krijgen nauwelijks speelkansen.

Les goûts et les couleurs se discutent

Misschien worden er inderdaad te veel stukken op een te kleine markt gegooid. Er zijn er nog teveel die vinden dat theater maken een zekere artistieke onschendbaarheid heeft, dat elke uiting van podiumkunst het burgerrecht heeft om opgenomen te worden in de democratie van theaterstukken. 'Het theater' verliest bovendien aan belang en betekenis bij elke onvolgroeide voorstelling die blind - soms meer dan een jaar voor de repetities beginnen! - wordt geboekt. En er wordt te vaak blind geprogrammeerd: omwille van bovenbeschreven taboes, omdat de voorstellingen meestal maar één seizoen spelen en omdat de speelkalenders worden gedrukt alvorens de voorstellingen worden gemaakt.

Minder stukken langer programmeren: terug naar een repertoiretheater?

Door sommige creaties langer op de affiche te houden kunnen we misschien naar een situatie evolveren waar niet minder voorstellingen, maar minder nieuwe titels worden aangeboden. Het moet mogelijk zijn om een repertoire te cultiveren - van klassiekers én van meer experimentele creaties - dat ook op een 'verticale manier' creatief is. Onderzoek, vernieuwing en experiment hebben niet noodzakelijk nieuwe producties nodig om zich te realiseren. Door de heersende tekst- en dossiermania verwisselt men al te vaak vernieuwing met een nieuwe projectbeschrijving. Zo'n houding reduceert de creatie tot 'evenement', tot 'gelegenheidsproductie', tot iets dat éven dient, vaak enkele maanden, of één seizoen, en daarna moet vervangen worden. Maar een goede voorstelling is al vluchtig genoeg, vermenigvuldigt tenminste haar levensdagen! Wijn die oud moet kunnen worden vereist een grondiger cultuur. Wij geloven dat toneelstukken later dan meestal wordt aangenomen tot rijpheid komen. En pas na zo'n *work in progress*, waarvoor de subsidies, coproducties, werkplaatsen enz. dienen, kan de programmatie, als deel van het scheppingsproces, haar keuzes maken uit bestaande, levende voorstellingen en niet uit catalogi van impresariaten of dossiers met projectbeschrijvingen.

Voorstellingen verslijten niet, ze groeien.

Een modernistische neiging om 'vernieuwend' als zalig epitheton te hanteren, maakte dat in de voorbije decennia 'roderen' verward werd met 'eroderen'. Nooit echter hebben wij een voorstelling sléchter zien worden naarmate de speellijst langer werd. Door routine wordt de theaterhandeling 'vrij', verijnder, meer vanzelfsprekend en vormt er zich een 'innerlijke noodzaak'. Premièrès zijn nooit de beste voorstellingen. Wij, theatermakers, moeten dus zoeken naar een toverformule om de eerste voorstellingen over te slaan en de laatste zo talrijk mogelijk te maken. En we hebben die formule dankzij subsidies! We kunnen een discipline ontwikkelen die 'het scenisch materiaal' filtert door

heen een lange repetitieperiode en testuitvoeringen. De 'première' (de voorstelling waarvoor het publiek betaalt) zou zich dan binnen dat proces situeren - zonder daar echter het einde van te zijn.

Aan de makers, impresariaten, programmatoren en andere sluiswachters om hun keuzes dán pas te maken en de voorstelling, niet de projectbeschrijving ervan, de kansen te geven die haar toekomen. Wat natuurlijk betekent dat zo'n voorstelling - als het een meesterwerk is - langer dan één seizoen op de affiche moet blijven. Ook de beschikbaarheid van een collectief dat zo'n repertoire uitvoert, de timing bij het programmeren en aankondigen van een theaterseizoen, het opzetten van langetermijnprojecten moeten in dat licht worden herzien.¹ Op die manier zal de realiteit van de uitvoering het misschien halen bij de geloofsbrieven die al te vaak een kunstwerk begeleiden. Zonder zouden veel voorstellingen door de mand vallen. Bouw een publiek op door de renommée van de voorstelling, niet door de blitz van een promotie. Mond aan mond reclame, *bouche à l'oreille*, *word of mouth* - loop de lange mars van levende reclame voor levende kunsten. Wij geloven dat een goede voorstelling - zie Shakespeare, Marivaux, Tsjechov - verschillende keren door dezelfde toeschouwers kan ondergaan worden, verschillende avonden kan staan in één theaterhuis en verschillende jaren op de affiche kan blijven.

Utopia

Er zouden dus wat meer repertoiregezelschappen kunnen bestaan: geroutineerde spelerskernen die jarenlang verschillende titels op het menu houden. We zouden wat meer theaterdirecteurs willen ontmoeten die de voorstellingen (ver)oordelen door ze te zien² en die hun programma's niet samenstellen op basis van thema's, teksten, namen of concepten, maar omwille van de immanente kwaliteit van voorstellingen zelf. Eerst zien, dan geloven, dan kiezen. We denken dat het goed zou zijn om meer ad hoc te programmeren en te subsidiëren³.

Zo'n gecultiveerd theaterlandschap zou bereisd kunnen worden door theatergroepen die met veel vakmanschap en virtuositeit hun doorwinterde stukken spelen. Het theaterlandschap zou bebouwd zijn met

theaterhuizen die (naast evenementen, performances en eenmalige creaties) reeksen van dezelfde voorstelling programmeren, gekozen uit een repertoire van titels die, door hun verdienste, jarenlang op de affiche prijken en uit en door zichzelf een reputatie smeden. Het werk van lobby's, theaterfamilies en -stallen, de bemoeienissen van 'sluiswachters' en impresario's, en de beschouwingen van recensenten zouden minder abstract worden, minder partijdig zijn en meer ter zake doen. De gemiddelde levensverwachting van producties zou stijgen, net zoals de kwaliteit van de gemiddelde voorstelling én die van de gemiddelde toeschouwer. Ook de waardering van de toeschouwer en zijn vertrouwen in de programator zouden groeien.

Beetje bij beetje zou het theaterbezoek aan belang en intensiteit winnen. En de oude, handgemaakte, arbeidsintensieve podiumkunst zou een rol blijven spelen in een wereld die gehypnotiseerd is door het beeldscherm.

1. In ons geval houden we jaarlijks een zevental titels op het repertoire. Deze speltechnisch zeer georkestreerde producties - waarin veel spelers op de scène staan - worden onderhouden door een vaste kern die organisch is gegroeid en over de seizoenen heen theater blijft maken.

2. David Vandekerckhove (CC Wevelgem) creëerde een prospectieploeg die bestaat uit trouwe toeschouwers die zoveel mogelijk voorstellingen prospecteren.

3. Zie Art et Vie (Franse gemeenschap), het vroegere Fevecc (Vlaamse gemeenschap), Fonds ter ondersteuning van de podiumkunsten (NL).

Dirk Opstaele is artistiek leider van Ensemble Leporello. Koen Monserez is acteur (o.a. Zuidpool, Laika, Het Gevolg), regisseur (o.a. fABULEUS) en sinds 2006 artistiek en zakelijk coördinator van Ensemble Leporello



Forget the rep: program in larger thematic templates

Dragan Klaić

Even with all the marketing tools available theaters do not find efficient ways to explain to the potential spectator which of many productions available would suit his/her interest? Names of playwrights, from Greek classics to Yasmina Reza (and with possible exception of Shakespeare and a few national literary figures such as Hugo Claus) do not mean much to the younger audiences that better recognize the names of the sport and popular music heroes, television and film stars and fashion models.

I would like to argue for an alternative method of production and programming: instead of a mixed bag of plays' titles and names, classic and contemporary, national and foreign, thrown at the potential spectator, how about defining a theme of the entire season or at least a part of it in advance and then seek plays to present it?

The advantages are not only in the communication and marketing, but in enhanced capacity of the theater company to create allies and partners and shape with them and the interested public a temporary *coalition of concern*, thus enhancing the role of the theater as key platform of the civil society.

After a series of intensive internal debates with a small group of journalists, researchers, politicians, businessmen, artists and intellectuals, theater defines a theme of the season that is complex and significant, with global implications and a specific local manifestation. The repertory is then composed from

the plays, old and new, that contribute to the understanding and exploration of the theme, in addition of commissions, adaptations and other programmatic components. The theme is also prominently integrated in theater's communication and marketing and the public is prepared for the confrontation with a thematic framework throughout the season. Educational programs are developed along this thematic line. If theater plans its thematic framework well in advance, it can approach local partners and solicit their own contribution to the elaboration of the same theme: museums, galleries, cultural centers, smaller theater venues and groups, music ensembles, art film houses, institutes and learned societies, professional organizations and interest groups and platforms ... With enough time for preparation the theme could be further integrated in the course programs of the universities and other educational organizations. Book publishers and magazines can find their own way to contribute to the theme. Local press, radio and television stations could develop special programming units. Various NGOs could also get involved.

The chosen theme has to be explorable on various levels of complexity, appeal to more than one narrow target group, not lose its urgency quickly nor be surpassed by the course of the events, convey a sense of challenge, shift and unpredictability, strike at those experiences and developments that make many people curious, concerned and engaged.

Planning requires 12-24 months ahead – not only for the dramaturges to find convenient plays in the library, but also to commission new work and allow partner organizations to define their role and contribution. Theater needs to induce and stimulate cooperation of other local partners but not impose and force it - rather inspire and encourage and respect institutional identities and programming autonomy of others while seeking to synchronize, connect and intertwine multiple engagements. An international dimension is highly desirable and could be realized through invitation of guests and guest productions and some international cooperation projects.

The orchestrated programming in large thematic templates brings multiple advantages. More visibility, opportunity to recruit new audiences and turn them into re-occurring visitors; capacity to communicate effectively theater's orientation, identity and specific output; theater's engagement is amplified through cooperation with multiple partners; a peg for extra fundraising and more national and international attention is created; alternation of the local cultural climate, enriched with extra vibrancy and concentration, thus confirming the merit of theater as a public institution, subsidized from public budgets for the pivotal role it plays in the civil society. Through a cooperation within the common thematic framework, theater and its partners learn to appreciate each other better and create additional social capital (trust), broaden the habitual circles of societal debates and make the cultural life more inclusive and diverse.

There are many large and significant developments that can prompt the formulation of a thematic framework. Think of the ongoing climate change and its consequences, with the initial denial shifting towards acknowledgment, a growing ecological consciousness requiring changes in behaviour, values, life styles that must be translated into political, economic, technological and cultural strategies. Or consider migratory processes bringing an altered demography to many places and regions and provoking concerns for social cohesion and preservation of harmonious cohabitation of various social groups. With Europe turning into a continent of senior citizens, intergenerational relations, aging, longevity

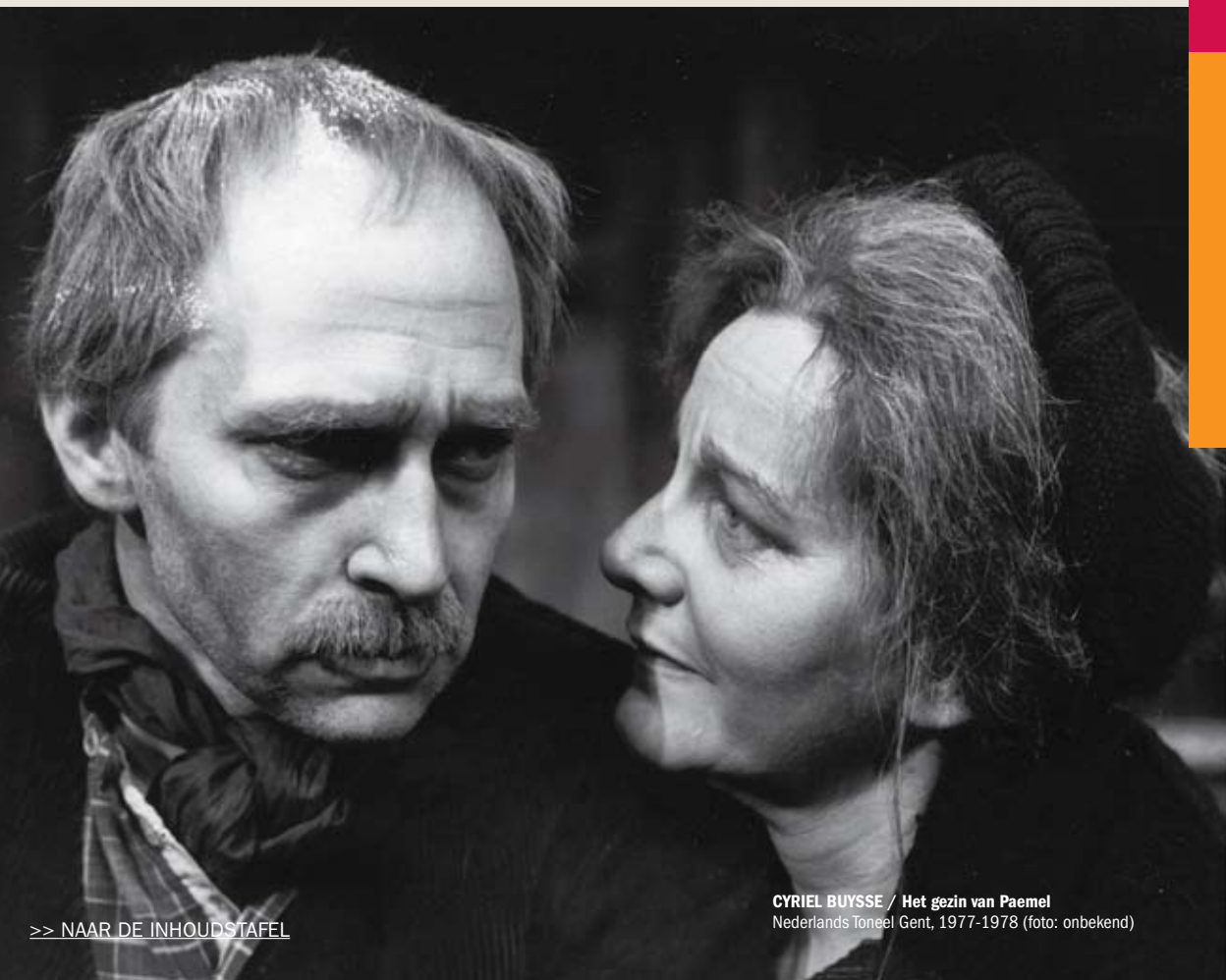
and meaning of prolonged life gain prominence. Illnesses, old and new, healing and death, transcendence and sense of spirituality have become a concern of many. De-industrialization, disappearance of jobs and their displacement to distant places where the labour force is cheaper, impose consideration of the future of work, the logic of the traditional division of labor, a sense of occupation and career, the separation of the leisure and work, the temporary job holding or lasting employment broken by periods of unemployment. Collective identities have become less self-evident and thus exposed to feverish reconsideration, reinforcement and delineation, creating new individual and collective pressures of belonging and drawing new division lines across the societies. With our information hunger placed on the electronic highway, speed and acceleration create new sorts of blindness, numbness and indifference, an informational overload as well as addiction, ego tripping and obsessional quests for more and faster. Fanaticism and terror have rephrased violence and made it be perceived as imminent and ubiquitous, spreading fear and aiding the marketeers of fear. Security and safety have become priority concerns and values of individual and collective life, an obsession as well as a source of manipulation, control and restraint on civil liberties. Painful historic episodes have been transplanted into traumatic collective memories of specific groups that seek empathy, recognition, compensation. Contentious memories escalate in the memory wars, a suffering in the past is invoked in the present, so that a sense of time collapses as an old harmonium. With the notion of progress written off, a plea for retribution takes the place of aspirations and hope. The exploding economic crisis has melted the tenets of the neo-liberal ideology, brought back state capitalism and generated deep anxieties and uncertainties; joblessness, homelessness, loss of savings and pension destroy the career planning of the middle aged people and the early retirement dreams of the baby-boomers. The young discover that the entry to the job market might be more complicated than expected. Frustrated, shortchanged and disoriented masses could be easily manipulated into outburst of chauvinism and racism. The victims to blame are self-evident and available. What are the strategies of resistance?

There are some cases that signal programmers' thinking in larger thematic templates, geared to create a broader context through partnership. When recently Sasha Waltz created *Medea*, Radialsystem in Berlin - her home platform - organized a 2 months long thematic programme around *Medea*, with other artistic work, seminars, films and debates, as a whole artistic and intellectual context for her new piece (www.radialsystem.de). Vrede van Utrecht is a soft, fluid cultural organization, funded by the city and the province of Utrecht to create each year until 2013 (when 300 years of the Peace of Utrecht will be celebrated) several program packages, lasting one to four weeks, on various urgent themes, and in cooperation with local institutions and resources, including venues and theater groups. The organization has only a core team and works with guest curators of thematic blocs (www.vredevanutrecht.com). At the invitation of the City of Vienna, Peter Sellars curated

in 2006 for the Mozart's 250th birthday anniversary a festival of new work by upcoming artists from all over the world under the name *New Crowned Hope* (the name of Mozart's masonic lodge in Vienna), working not from an existing theater organization but on an improvised festival platform. He was thematically profiling Mozart's rich opus as a cue, provocation, rough material for new artistic rendering of hope (www.newcrownedhope.org).

Now it is time for a theater company and/or a theater venue to embark on such ambitious thematic program. Anyone ready?

Dr Dražan Klaić teaches arts and cultural policies at Leiden University, CEU Budapest and Bologna University among others and is initiator and chair of the European Festivals Research Project



oproep

Repertoire in 2010-2013

Hoe gaat de podiumpraktijk in de nabije toekomst aan de slag met repertoire?

In het zog van de repertoire-discussie lanceerden we een bredere oproep naar de hele sector. Er komt een nieuwe subsidietermijn aan. We vroegen producenten om de relevante passage uit het beleidsplan 2010-2013 door te mailen. Maar ook andersoortige reacties op het debat dropten in de mailbox. Hier volgen inzendingen van BAFF, *FABULEUS*, Nunc, tg STAN, Sam Bogaerts, De Tijd, Ultima Vez, MartHa!Tentatief, luxemburg, Sermoen, en Charlotte Vandevyver over Vincent Dunoyer. Het leidt tot heel uiteenlopende perspectieven op de functie en inzet van 'repertoire', in de meest brede zin des woords, in de podiumpraktijk.

BAFF

Uit het mission statement:

Gebaseerd op scherpe artistieke keuzes wil BAFF eigentijds en grootstedelijk theater brengen vanuit een Europese context en identiteit.

Creaties en bestaande teksten, binnen- en buitenlands werk wisselen elkaar af.

De zin om nieuwe paden in te slaan is bij BAFF zeer groot, maar ook de klassieken zullen regelmatig aangegrepen worden in onze zoektocht naar theater met een hoog BAFF-gehalte. Klassiek werk zien wij als de noodzakelijke humuslaag waarop we vandaag verder bouwen ...

Belangrijke criteria bij het ontstaan van de eigen profilering zijn: verwantschap, verdieping, verwondering.
Verwantschap met mensen, ideeën, literatuur, plannen ...

Verdieping in het theater en zijn mogelijkheden

Verwondering als staat van zijn, als de manier waarop we naar het leven kijken

Het essentiële materiaal halen we uit het leven zelf, uit deze bron vloeit de urgentie om een bepaald werk te brengen. De wereldbibliotheek zal hierbij vaak een inspiratiebron zijn, maar geen exclusieve. Eigen creaties, literatuur in de vorm van bestaande stukken, bewerkingen van romans, poëzie, songteksten ... behoren tot de voornaamste bouwstenen.

Uit Verwantschap, Verdieping en Verwondering komt voor BAFF de overtuiging voort dat theater een gezamenlijk kunstwerk is. Verschillende autonome kunstvormen werken samen aan één coherent eindresultaat. Naast het centraal stellen van de auteur, de acteur en de regisseur als scheppende kunstenaars, zal er veel aandacht gaan naar de ontwikkeling van een eigen visie op scenografie, kostuumontwerp, lichtontwerp en geluid.

[...]

www.baff.be

MartHa!tentatief

Bij gratie van het nu

Het MartHa!tentatief wil toneel maken over de wereld en de tijd waarin wij leven. Elke keer opnieuw proberen wij zo onbevangen mogelijk de werkelijkheid rondom te ervaren en te voelen hoe en waar een zenuw dient blootgelegd. Op deze manier moet de enigszins overspannen ondertitel van ons gezelschap dan ook begrepen worden: 'toneel over het alledaagse en onnoembare leven aan het begin van de 21ste eeuw'.

Het MartHa!tentatief leeft bij gratie van het nu, van de noodzaak, van de herkenning. Daarom maken wij ook toneel over het nu, over de complexe realiteit waarin wij ons, samen met ons publiek, bevinden. Dit bepaalt dan ook in grote mate de keuze van onze stukken. We kiezen thema en onderwerp omdat ze zich aan ons opdringen. En dient er zich plots een urgenter thema aan, dan worden andere projecten geschrapt of in de tijd opgeschoven.

Binnen het theaterlandschap is het MartHa!tentatief wat betreft zijn repertoire een beetje een buitenbeentje. Zelden of nooit worden er bestaande toneelteksten gespeeld en slechts heel af en toe ligt er een boek aan de basis van een voorstelling. Bijna alle andere voorstellingen werden geschreven door de auteurs van het MartHa!tentatief, Johan Petit en Bart Van Nuffelen. Wat opvalt is dat hun stukken in de loop der jaren almaar persoonlijker zijn geworden en dat de voorstellingen worden geboren uit de simpele dingen die zij elke dag rondom zich zien, lezen en meemaken. Waarna er een groot verlangen ontstaat om over dat eigen, alledaagse - maar vaak ook buitengewone leven - een toneelstuk te maken.

www.marthatentatief.be

FABULEUS

Vlotte hapjes en literaire kluiven

'fABULEUS wil artistiek uitblinken, maar schuwt ook het experiment niet. Het werkt in de traditie van repertoireteksten en klassieke choreografische talen, maar demonstreert evengoed een grote honger naar vernieuwing. Met die mix bereikt fABULEUS een groot publiek.' (uit het Juryrapport Vlaamse CultuurPrijzen 2008)

Missie

fABULEUS biedt jonge mensen een professioneel kader om theater- en dansproducties te maken. Deze missie concretiseert zich in een flexibele productiestructuur waarin jong theater- en danstalent en meer ervaren makers samenwerken. Zowel jongeren als jongprofessionelen krijgen er begeleiding op artistiek, logistiek en zakelijk vlak. De creaties worden gepresenteerd aan een ruim publiek, met speciale aandacht voor jongeren en kinderen.

Verscheidenheid aan makers, bronnen en theatervormen

Alle producties ontstaan in eerste instantie vanuit het persoonlijke verhaal en de noodzaak van makers. Hun uitgangspunten kunnen heel divers zijn: de fascinatie voor een (jeugd)roman (recent of klassiek), voor een repertoirestuk of een nieuw geschreven tekst, voor filosofische, religieuze of wetenschappelijke teksten, voor een film, een muziekstuk of een thematisch afgebakend onderzoek, voor een ruimtelijk of bewegingsmatig concept, voor de mythologie van de eigen kindertijd. De grote verschillen in achtergrond, opleiding en leeftijd van de makers leveren naast deze diversiteit aan bronmaterialen ook uiteenlopende interpretaties van het medium theater of dans op.

Confrontatie

Het bleek sinds het ontstaan van fABULEUS in 1995 in elk geval bijzonder spannend om de wereld van jonge spelers of dansers te confronteren met niet voor de hand liggend basismateriaal zoals teksten van Brecht, Tankred Dorst of Gombrowicz, met composities van Bernstein, Villa-Lobos of Tsjaikovsky, of met bewegingsmateriaal uit de hedendaagse dans. Deze confrontaties leveren zelden directe representaties op van de leefwereld of de cultu(u)r(en) van die jongeren. Alhoewel we soms gretig en schaamteloos spelen met de codes van de populaire of massacultuur, zijn we in feite evenveel met 'jongerencultuur' bezig als met pakweg het universum van Heiner Müller.

Toekomst

Vanaf 2010 komen de verschillende bronmaterialen en invalshoeken stuk voor stuk aan bod. Er komen ensceneringen van theaterrepertoire: Kasimir en Karoline (Ödön von Horváth), Baal (Bertolt Brecht), Les justes (Albert Camus); bewerkingen van (jeugd)romans: Ik ben geen racist (Per Nilsson), Speeldrift (Juli Zeh), De Tolbrug (Aidan Chambers/Ibycus); nieuwe teksten: Sterrebroer (Benjamin Van Tourhout, coproductie tg NUNC); creaties in dans(theater): Sueños (Sandra Delgadillo), Comeback (Dirk De Lathauwer/Natascha Pire) en andere, eerder hybride benaderingen, zoals Hidden Places (Sarah Vanhee). Zoals in het verleden zullen deze vormen op elkaar inwerken en zal de artistieke werking hierdoor worden verfijnd, uitgediept en uitgedaagd.

www.fabuleus.be

NUNC

Repertoire, Repertoire, oh I've lost my Repertoire!

*(een personage komt op, loopt traag tot vooraan, in een lange mantel, een sleep die reikt tot het einde van de scène)
In deze paniekerige tijden – vlak voor de verdeling der subsidies*

Wordt er zoals vanouds weer wild in het rond geslagen.
Algemeen belang wordt verwisseld met persoonlijk,
Sites worden gehackt,
Theaters worden opgericht,
Termen zonder definities vliegen ons alom rond de oren.
En dat alles maar met één doel:
Gehoord worden,
Gehonoreerd worden.
Het doel heiligt de middelen, zeker?

De discussie rond Repertoire lijkt stilaan te verzanden in een soortement
Cafégeroep over oude en jonge generaties,
In publiek vriendelijk en publiekshatelijk.

(sneeuw valt neer)

Wat een kunde?
Om op een paar maanden tijd heel het artistieke discours te laten draaien rond één thema:
Repertoire.

(een groep huilende vrouwen komt voorbij en sleept zich, als in een rouwstoet, vooruit)

Staat oud theater garant voor goed theater?
Neen.
Staat nieuw theater garant voor goed theater?
Ook neen.
Hoe kunnen we dan een recept uitvinden
Dat en alle artistieke wensen bevredigt
En altijd en tegelijk publieksvriendelijk is?
Niet.

(een groepje oude mannen schurkt tegen de achterwand van het theater, zij lijken jeuk en pijn te hebben aan rug en kont)

Slechts door een onafgebroken zoeken,
Een gloeiende waakzaamheid,
De durf om te spreken vanuit 'ik'
En niet vanuit wat 'men' al dat niet wil.
Ik geloof niet dat de zalen ineens gevuld zullen zijn omdat
Ibsen, Strindberg of Racine worden gespeeld.
Het theaterpubliek is klein.

(regen valt en de zaal loopt langzaam maar zeker leeg, we horen het klepperen van de deuren naar buiten)

Het is ons doel om te vertellen,
Te spreken en te tonen.
Men lokt geen publiek door aan drempelverlaging te doen.
Men lokt volk door goede ladders aan te bieden.
Daar zit ons werk.
Niet in een makkelijk te verteren brok.

(de brokken van het theater storten naar beneden, terwijl allerlei techniekers ladders beklimmen)

Sommigen die zeer actief deelnemen in dit debat -
Deze storm in een glas water -
Slingeren verwijten alom in het rond.
Over de onwil tot behagen,

Over de onwil de grote theaterauteurs (Shakespeare voorop!)
Te spelen zoals het hoort.

Breng mij dertig spelers!
Breng mij dertig spelers die perfect kunnen schermen!
Breng mij geen vrouwen!
Breng mij borsten en bier in de zaal!
En ik zal een poging ondernemen met dezelfde ingrediënten als Shakespeare zelve.
Of *Macbeth* en *King Lear* er zullen uitzien zoals William het zelf deed,
Kan ik niet beloven.
Laat staan garanderen.

(er vallen engelen naar beneden, hun vleugels zijn verbrand, zij kronkelen van de pijn en huilen klanken die lijken op 'genade, aan alle mensen van goede wil')

De teletijdmachine is tot op heden niet uitgevonden.
Al beweren sommigen toch al over een prototype te beschikken,
Want zij weten namelijk wel wat de bard voor ogen had.
Mag ik dat machientje eens lenen?
Want *Richard II*, of het werk van Middleton,
Of - waarom niet - een wagenspel of de *Klucht van de koe*?
Spelen zoals het hoort en bedoeld is, lijkt mij werkelijk *dikke ambiance*.
Laat ons ernstig blijven.

Wat was, was.
Wat is, is.
Daar is niets aan te doen.
Zo hoort het.
Tuurlijk is de canon van belang.
Tuurlijk willen we *Le Cid*, *De Storm* herspelen.

(alle aanwezige figuren op het toneel verstijven, ze worden lijkwit en vallen in gruzelementen neer op de grond, in duizend glanzende stukken)

Maar vraag ons niet om te liegen.
Te doen alsof we weten hoe het toen was.
Laat ons proberen dezelfde kracht te leggen in deze canon als de auteur toentertijd.
Laat ons spelen zonder een vals museum (mausoleum) op te richten.

Dit heeft niets met de 'geroemde' arrogantie van theatermensen te maken.
Dit heeft alles te maken met het lef en de angst, de wil om te spreken.
Pak ons de angst en het lef af
En we kunnen inpakken.

Laat ons theater maken,
Hopen op subsidies en stukken van nu spelen.
En stukken van toen.

Iedereen is bereid te verantwoorden waarom hij of zij kiest voor dit of dat stuk.

(er komt een ploeg stadswerkers op die alle resten van de personages bij elkaar veegt, er ontstaat een berg van personageflarden)

Weinigen zijn bereid een onbekend verleden op te diepen in de hoop zo de zaal voor zich te winnen.
Theater is ijl als ether.
Het bestaat niet meer van zodra het zaallicht aangaat.
Hoe zouden we dan de pretentie hebben te beweren hoe het was in 1600?

Tot slot wens ik iedereen:
Veel werkingsmiddelen,
Veel plezier in het werk,
En vooral veel TONEEL!!

(het zaallicht gaat aan, het personage verdwijnt, een fanfare - met majoretten - komt op, men blaast op trompetten, slaat op cimbalen, maar we horen geen enkel geluid, enkel het luidop tellen van de majoretten)

www.nunc.be

NUNC

Hoe NUNC in de mode is zonder het te weten. Een samenvatting

De laatste maanden zijn er twee woorden die de theatersector beheersen: ensemble en repertoire.

Deze woorden maken al veel langer deel uit van het theater, maar opeens blijken ze een maatstaf te zijn voor wat men wil of kan. Woorden komen, woorden gaan.

Nadat we ons werk eens door de filter van deze twee woorden hebben gehaald, blijkt dat NUNC op zijn geheel eigen wijze daar al jaren mee bezig is. En dat is goed.

Een korte blik op de lijst met spelers waarmee in het verleden gewerkt werd en een even korte blik op wat komt, leert dat vele spelers bij NUNC een vaste plaats hebben. Zo bouwde NUNC met weinig of geen middelen zijn eigen ensemble op. Maar dit betekent echter niet dat dit de enigen zijn waarmee gewerkt kan worden.

Een ensemble zou een buffer moeten zijn, geen omheining.

Een ensemble zou spelers rust moeten geven, in het hoofd. Zodat het hart onrustig kan pompen op de repetitievloer.

Een ensemble zou een versnelde vorm van repeteren moeten opleveren. Omdat een bepaalde specifieke woordenschat al helder is.

Een ensemble zou als los zand moeten zijn, dat aanvoelt als cement.

Een ensemble zou als een tweede huid rond een regisseur moeten voelen.

En zo'n groep ontstaat, zo'n groep wordt niet georganiseerd. Binnen NUNC is zo'n spelersgroep ontstaan die steeds verder evolueert. Daar zijn we blij mee. Dat koesteren we.

En dan dat andere woord: repertoire.

Het woord gonst ons rond de oren. Dat iedereen er eigen betekenissen aan geeft, maakt deze woordenstroom nog onoverzichtelijker.

Voor ons is repertoire dat wat de canon ons als residu uit de vorige eeuwen geeft.

Elk individu uit het publiek op zijn wenken bedienen is een verdedigbare, maar ondoenbare taak.

Wat iemand als repertoire ziet is en blijft een persoonlijke keuze die elke artistieke groep voor zichzelf moet maken. NUNC vindt *Maria Stuart* van Schiller repertoire, anderen vinden *Suiker* repertoire, nog anderen vinden zichzelf repertoire.

Wie weet wat repertoire is? Niemand. Is dat een probleem? Neen.

We kunnen enkel een eigen repertoire maken, een reeks voorstellingen aanbieden die vanuit de historiek van het gezelschap nut en noodzaak heeft.

Als repertoire is wat de mensen graag zien en wat daarom hernomen wordt, heeft NUNC op zijn eigen manier al van het begin een eigen repertoire opgebouwd. Stukken als *Raisonnez* en *Het geslacht Borgia* zijn daar voorbeelden van. Beide stukken genoten zowel grote publieksopkomst als positieve recensies. Beide kunnen hand in hand gaan. En niet omdat NUNC de grootste gemene deler heeft gekozen. Scherpe keuzes, publiekswerking en –werving kunnen hand in hand gaan.

Het woord repertoire wordt misbruikt om een bestaansreden te hebben in het theaterlandschap. Repertoire zou een motor moeten zijn om te reflecteren, te ageren op de huidige context, niet om een verleden te tonen dat door valse herinneringen is gekleurd.

Door de drempels te verlagen, komen er niet meer mensen naar het theater. Door het aanbieden van ladders wel. Dat willen we blijven doen.

www.nunc.be

Claire Swyzen, dramaturg De Tijd

De vraag achter het repertoiredebat

Is de podiumkunstensector gebaat bij de huidige polarisering in het debat over 'repertoire'? Wat is de meerwaarde voor het inhoudelijk gesprek om termen te gebruiken als 'progressief' versus 'reactionair', 'ouderwets' versus 'vernieuwend', 'elitair' versus 'democratisch' of 'links' versus 'rechts'? Verdwijnt de vraagstelling door een retorisch spel te spelen? Door aan 'repertoire' een negatieve in plaats van een positieve invulling te geven, zonder meer? Of een definitie van 'repertoire' te beantwoorden met een 'tegendefinitie', hoe ernstig bedoeld ook? Brengt polemiek de sector dichterbij een antwoord op de werkelijke vraag waar het repertoiredebat om draait?

Door overhaast te reageren en onvoldoende blijkt te geven van zelfkritiek, zou de sector juist voer kunnen geven aan de meningen die hij probeert te weerleggen. In het vuur van de strijd maakten zowel politici met gebrek aan dossierkennis als experts uit de sector al eens dezelfde denkfout: voorbijgaan aan het fundamentele verschil tussen het (tekst)materiaal en de omgang ermee.

Hoe groot de verleiding ook mag zijn om, onder tijdsdruk, verdedigingen te formuleren, toch lijkt het doeltreffender om net tijd te nemen voor analyses. Die leveren de sector ongetwijfeld een beter inzicht op in wat een segment van de politiek en de maatschappij van kunst en cultuur verwachten. En vooral welke argumenten daarvoor aangevoerd worden. Dat veronderstelt geenszins dat de sector die argumenten moet overnemen.

Is er immers niet veel meer aan de hand dan alleen maar een vraag naar meer repertoire van een paar parlementsleden? Moeten we de ingediende moties letterlijk nemen: bedoelt men wel degelijk meer 'repertoire' of wil men misschien meer 'traditie'? Wat is dat dan en wat bedoelt men ermee? Is het niet een feit dat er geen traditie is zonder vernieuwing en geen vernieuwing zonder traditie?

Luidt de vraag waarover de sector zich moet buigen niet in de eerste plaats: wat is de betekenis van de recente roep om 'meer repertoire' en waar komt die vandaan?

www.detijd.be

Dag Joris,

Je oproep voor repertoireplannen vind ik niet relevant. Alles wat gespeeld of gedanst of gezongen of opgevoerd of uitgevoerd of ter plekke verzonnen wordt, behoort tot ons repertoire. Of het nu gaat om teksten, stukken, scenario's, choreografieën, of wat dan ook dat ten tonele werd of wordt gebracht.

Van Dale: re-per-toi-re [repertwaar] het; o, -s, lijst van toneelstukken, liederen enz. van een toneelgezelschap, zanger enz. Volgens mij wordt er in het ijle gediscussieerd. Het is een stokoude discussie, zeer stereotiep en voorspelbaar: de oude waarden worden nog eens opgehemeld en afgewogen tegenover de duivelse vernieuwing, onderzoek en experiment.

En je vraag naar lijstjes van beste theater teksten etc. mag van mij enkel worden beantwoord nà een grondige herlezing van die teksten, want zeer vaak klopt het vage idee dat iemand over een stuk of tekst heeft helemaal niet (meer) met de werkelijke inhoud.

vriendelijke groet,

Sam Bogaerts

www.sambogaerts.be

Sermoen theatermakers Het onbegrijpelijke begrijpelijk maken

Sermoen theatermakers kende zijn ontstaan ruim twee jaar geleden vanuit de Toneelacademie in Maastricht. Tot de kern behoorden Simon De Vos en Jeroen Serruys. De eerste voorstelling, *Honger*, maakten zij samen: een beeldende bewegingsvoorstelling. Daarna regisseerde Simon De Vos de voorstellingen *Disco Pigs* en *Food Chain*. Jeroen Serruys maakte een voorstelling op basis van het kinderboekje *Hoe oma plots verdween*.

Na twee jaar drong de noodzaak zich op om een duidelijkere lijn te kiezen in ons werk en om ons duidelijker te profileren in het theaterlandschap. Sermoen richt zich sindsdien op twee belangrijke pijlers: enerzijds repertoiretoneel en anderzijds jeugd vanaf vijftien jaar. Om deze lijn inhoudelijk sterker te maken, werd een aantal acteurs aangetrokken die geloven in het toekomstige project van Sermoen. Tot de kern behoren nu Simon De Vos, Jorre Vandenbussche, Eva Binon, Patrick Vervueren, Phillippe Annaert, Lotte Heijtenis en Jeroen Serruys. Voor de zakelijke kant werd Lieve Moeremans van 4Hoog aangetrokken.

Op regelmatige basis komt Sermoen samen om teksten te lezen, te bespreken en een planning op te maken voor de komende jaren. In oktober 2009 brengt *Sermoen Roberto Zucco* van Koltès.

Toneelrepertoire betekent voor Sermoen theaterteksten in de meest ruime zin van het woord. Het zijn theaterteksten die hun unieke status verwerven door de eeuwigheidswaarde die de tijd hen verleent. Daardoor appelleren ze aan het gevoel van zo vele mensen op zo vele plaatsen in even zoveel verschillende tijdperken. Ze handelen over de 'grote' en 'kleine' dingen des mensen, ze laten ons toe alle zekerheden weer in vraag te stellen. Theaterteksten als Camus' *Caligula* of Büchners *Woyzeck* zullen altijd actueel zijn omdat ze handelen over een intrinsieke zijnswerkelijkheid en steeds refereren aan de maatschappij. Vormen veranderen voortdurend en zeer snel in een maatschappij, maar inhouden (en dus de mens en zijn drijfveren) zeer traag en minimaal.

Er zou eventueel een onderscheid kunnen gemaakt worden tussen 'oud' en 'nieuw' repertoire. Sermoen richt zich op beide: wij willen net zo goed Büchner of Shakespeare als Sarah Kane, Enda Walsh of Koltès op de planken brengen, net omdat zij appelleren aan die universele mens.

Repertoire betekent niet dat wij erop uit zijn om zeer publieksvriendelijke, gemakkelijk verteerbare voorstellingen te maken, die zich zowel qua vorm als qua inhoud richten op realistische benaderingen. Dit zou een ontkenning zijn van de evolutie die theater als kunstvorm heeft doorgemaakt in Vlaanderen. Wij willen repertoiretoneel brengen op een eigentijdse manier in een heldere, krachtige beeldtaal.

In de keuze van repertoire gaan we steeds op zoek naar de complexiteit van de mens en zijn leefwereld. De schemerzone waarin de mens zich begeeft is voor ons als makers en spelers het interessantst. Terwijl oppervlakkige media of populistische fora maar al te vaak een eenduidige kant van de maatschappij belichten en zo een oneerlijk en bedrieglijk beeld oproepen, kan theater erin slagen om het onbegrijpelijke begrijpelijk te maken. Theater staat hier in een duidelijke relatie met het publiek: slechts wanneer de toeschouwer open wil kijken, kan hij of zij empathie voelen en de schoonheid ervaren van de verwarring. In de keuze van repertoire gaat er een grote liefde uit voor stukken die dit complexe mensbeeld schetsen, die de mens in zijn schemerzone erkent en begenadigd weergeeft.

'Een goeie jeugdvoorstelling moet ook een voorstelling zijn die volwassenen aanspreekt,' is ons adagium. Hoewel jongeren onze belangrijkste doelgroep zijn, willen wij een zo breed mogelijk publiek bereiken en dus ook volwassen naar onze voorstellingen krijgen.

<http://sermoen.skynetblogs.be>

toneelspelersgezelschap STAN speelt sinds 1989:

Anton Tsjechov
Witold Gombrowicz
William Shakespeare
Oscar Wilde
Felix Timmermans
Georg Büchner
Thomas Bernhard
Berthold Brecht
Camilio José Cela
Reiner Werner Fassbinder
Arthur Schnitzler
Jean-Luc Godard
Henrik Ibsen
Willy Thomas
Maxim Gorki
Finn Iunker
Judith Herzberg
Villers de l'Isle Adam
Sam Shepard
Wanda Reisel
Gerardjan Rijnders
Jolente De Keersmaecker

Robert Musil
George Bernard Shaw
Peter Handke
George Jackson
Noel Coward
Karl Valentin
Jean-Baptiste Molière
Michael Frayn
André Gregory
Wallace Shawn
Heiner Müller
Javier Tomeo
Johann Wolfgang Goethe
Oscar van Woensel
Jean Cocteau
Jean Anouilh
Denis Diderot
Oscar van den Boogaard
Eric Rohmer
Rob De Graaf
Max Frisch
Raymond Carver

Hanif Kureishi
Haruki Murakami
Jamal Najj
Josiane Balasko
Jean Racine
Martin Crimp
José Luis Peixoto
Harold Pinter
Alan Ayckbourn
Paul Eluard
Koos Terpstra
Marlen Haushofer
Thomas Mann
Thanassis Valtinos

en vanaf maart 2009 ook
Saskia De Coster
Patricia De Martelaere
Tom Lanoye
Bart Moeyaert
Yves Petry
en Annelies Verbeke.

www.stan.be

Wim Vandekeybus

Vernietigen om te veranderen

Als maker ben je een groot deel van je actieve carrière bezig met het ontwikkelen van een eigen idioom, een eigen taal, stijl en vormgeving.

Als je dan iets sterks hebt gecreëerd, is het pijnlijk om het te laten sterven, het op te bergen, te archiveren. Toch is die vergankelijkheid net heel belangrijk: je moet vernietigen om verandering te stimuleren. In die zin ben ik nooit erg bezig geweest met repertoire; creatie staat centraal. Bovendien hebben de performers in mijn voorstellingen steeds een zeer grote inbreng in het creatieproces. Veel materiaal is vanuit of rond hun persoonlijkheid gecreëerd. Het is dan ook moeilijk dat zonder aanpassingen door een andere uitvoerder te laten vertolken.

Na een 25-tal producties vind ik het nu makkelijker om af en toe met hart en ziel een repertoirestuk opnieuw op te voeren. Of ik tracht scènes te hermonteren in een nieuw geheel. Dat helpt me om een overzicht van mijn eigen werk te krijgen en stimuleert me opnieuw om nieuwe dingen te creëren.

Ultima Vez

Alle repertoireprojecten die we met Ultima Vez gerealiseerd hebben, bleken zeer relevant, succesvol en zeer gevraagd bij organisatoren en publiek. Telkens opnieuw waren de tournees een bewijs van de zeggingskracht en de tijdloosheid van de bewegingstaal van Ultima Vez. Het nieuwe en jonge danspubliek krijgt de mogelijkheid tot kennismaking met een stuk dansgeschiedenis enerzijds en een inkijk in de evolutie van het werk van Ultima Vez anderzijds. Ook voor het eigen gezelschap en voor de generatie jonge dansers is het hernemen van bestaand werk betekenisvol en nuttig. Het geeft (onze) nieuwe en jonge dansers de kans zich het dansvocabularium van Ultima Vez eigen te maken.

In de volgende subsidieperiode voorzien wij twee hernemingen. Dit repertoirewerk zal gerepeteerd en gepresenteerd worden parallel aan de creatie en tournees van nieuwe voorstellingen, met een groep dansers die op dat ogenblik dus niet noodzakelijk betrokken is bij de creatie van het nieuwe werk.

www.ultimavez.be

luxemburg

Verleiden tot jeugdtheater

In zijn visietekst voor de adviescommissies en het kabinet Anciaux, *Publiek en repertoire, pleidooi voor een zindelijke discussie over het kunstenbeleid*, omschrijft Klaas Tindemans 'repertoire' als volgt: 'Het repertoire is een begrip dat voorzichtig te definiëren valt als óf toneelstukken uit de westerse canon, óf toneelproducties die gearchiveerd én steeds weer gespeeld worden' (de volledige tekst kan je nalezen op p. 24-25 van deze Courant).

In wat volgt gebruiken we de eerste omschrijving om verder in te gaan op de situatie voor het jeugdtheater.

Het grote verschil tussen 'het repertoire' voor het avondcircuit en dat voor het jeugdtheater, is dat 'het jeugdrepertoire' jonger is, en dus beperkter. Een verdere uitbouw is daarom nodig.

Vanaf zijn ontstaan heeft luxemburg hierin zijn verantwoordelijkheid willen nemen.

In de beginjaren verleidde luxemburg Josse De Pauw en Bart Moeyaert: zij schreven in opdracht van het gezelschap waardevolle teksten voor kinderen, respectievelijk *Zetelkat* en *Rover, dronkeman*.

In zijn missie stelt luxemburg onder andere dat het (jonge) makers wil verleiden tot jeugdtheater. luxemburg geeft daarom ook (jonge) auteurs schrijfp opdrachten en tracht die schrijvers zo te verleiden tot het schrijven van theaterteksten voor kinderen.

Soms gaat het letterlijk om 'jonge' schrijvers. Andere keren zijn het schrijvers die nog niet voor kinderen schreven: schrijvers uit het avondcircuit, of uit pakweg de muziek- of de poëziewereld.

Met onder meer Joep Conjaerts, Yves de Pauw, Stijn Vranken, Esmé Bos en Riet Muylaert legt luxemburg een parcours af dat leidt tot een uitbreiding van het repertoire dat specifiek voor kinderen geschreven wordt.

Hoewel het repertoire voor het jeugdtheater dus eerder klein te noemen is, is de kwaliteit goed.

Tijdens de afgelopen jaren werden dan ook verschillende teksten uit het 'jeugdrepertoire' onder de vleugels van luxemburg geënceneerd. In 2006 *Het verhaal van Paard Parel en Boer Dees* (Eric De Volder, 1993), in 2007 *Baardvrouwen* (Kamagurka, 1994) en in 2008 *Van drie oude mannetjes die niet dood wilden* (Suzanne Van Lohuizen, 1999).

De keuze voor een tekst wordt bepaald door een persoonlijke, intuïtieve affiniteit van de makers met die tekst.

Daarnaast zijn ook andere literatuurvormen zoals jeugdliteratuur, strips en poëzie vaak inspiratiebronnen voor voorstellingen bij luxemburg.

www.luxemburgvzw.be

Charlotte Vandevyver (beoordelingscommissie dans) over Vincent Dunoyer

In het lichaam ingeschreven

Dans is een efemere kunst, ze speelt zich af in het hier en het nu. Na afloop zijn er geen tastbare sporen van de voorstelling, er is geen tekst. Hoogstens zijn er aantekeningen of scores, maar die zijn bemiddeld. Het zijn systemen om het dansende lichaam te capteren. En natuurlijk is er het medium video, maar ook daar vervleedt het live-element van de voorstelling. Daarom zijn er weinig programmatoren die op basis van dvd's dansvoorstellingen selecteren, ze willen zien hoe een dansvoorstelling 'werkt' en gaan kijken. Gelukkig maar.

Wat vaak als de zwakte van de dans wordt beschouwd - het onvermijdelijke 'verdwijnen' ervan - zorgt voor een bijzondere verhouding tot het begrip 'repertoire'. Als danscommissie hebben we in heel wat dossiers een bijzondere aandacht voor repertoire gelezen. Niet alleen het heropvoeren en het op de agenda houden van het eigen oeuvre staan daarbij centraal, repertoire wordt ook gethematiseerd in voorstellingen. De manier waarop enkele makers hun visie op repertoire verwoorden, stemt tot nadenken over het debat dat de laatste maanden aan de gang is.

Ter illustratie citeren we choreograaf en performer Vincent Dunoyer. In zijn nieuwe voorstelling *Encore* wil hij aan de slag gaan met een waaier aan solo's die verschillende gerenommeerde choreografen voor hem hebben gecreëerd.

'Ik ben steeds niet enkel gefascineerd geweest door beweging en dans, maar ook door de manier waarop ze (verder) leven en zich vertalen van lichaam tot lichaam, van de ene geschiedenis en context naar de andere. Daarbij vertrek ik vaak van beelden en foto's, van herinneringen die achterblijven wanneer de dans verdwenen is. Het boeit me hoe ze een stempel drukken en zich verhouden tot de originele beweging, zijn oorsprong, levensloop en erotische lading.'

'Het geheel van de gecreëerde voorstellingen vormt samen het repertoire van de choreograaf, gekenmerkt door een bepaalde stijl, een schriftuur en ingebed in een bepaalde tijd en context. Een repertoirestuk is een stuk dat met regelmaat (her)opgevoerd wordt, ook jaren na zijn creatie, met vaak een gehele of gedeeltelijke vervanging van de oorspronkelijke cast.

*Ik wil dit traditionele begrip van het repertoire verschuiven of openbreken naar het standpunt van de danser. Ik wil vertrekken vanuit het specifieke belichaamde repertoire van de danser. Sinds 1989 heb ik gedanst voor verschillende choreografen en heb ik me als het ware door hun repertoire bewogen: van Wim Vandekeybus tot Raimund Hoghe, van Anne-Teresa De Keersmaeker tot Steve Paxton. Zo heb ik een heel repertoire aan choreografieën, gebaren en manieren van denken en bewegen, belichaamd. Het repertoire is in mijn lichaam ingeschreven. Het is dit specifieke lichamelijke repertoire van de danser dat ik in *Encore* wil her-ensceneren.'*

'Ik wil mijn lichamelijke repertoire (of toch een selectie daarvan) doorgeven aan vijf jonge dansers. Zij nemen hun oorspronkelijke rol als dansers over en op mijn beurt neem ik de rol van choreograaf op. Ik moet, vertrekkend vanuit mijn repertoire, een nieuwe presentatie van het materiaal creëren, met een eigen context, structuur en dramaturgie.'

Vincent Dunoyer

Binnen het danslandschap is het 'klassieke gezelschap' stilaan op zijn retour, de gezelschappen van de toekomst lijken momenteel niet meer geënt op de specifieke taal van één individu. We zien daarentegen constellaties en samenwerkingen waarbij dansers en choreografen van rol verwisselen. Het repertoire van de toekomst ligt opgeslagen in de danser zelf, die laverend tussen verschillende posities, materiaal verzamelt.

In de landschapsschets die binnenkort verschijnt, zal de beoordelingscommissie dans bijzondere aandacht aan 'repertoire' besteden.



1



2

PETER HANDKE

1. Publikumsbeschimpfung – Publikumsbeschimpfung - a.k.a. Johnny, 2005-2006 (foto: Koen Broos)

2. Die Stunde da wir nichts voneinander wussten – Het moment waarop we niets van elkaar wisten, Kaaitheater – Ruud Gielens, 2005-2006 (foto: Kurt van der Elst)

Corpus Kunstkritiek

Tijdens het seizoen 2008-2009 nemen negen kunstcritici deel aan het intensieve traject Corpus Kunstkritiek. Elk schrijven ze een tiental teksten en komen een keer per maand samen om te reflecteren over hun materiaal, om te schrappen en 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.*

Voortaan worden in iedere Courant een viertal recensies gebundeld. Zo leest u in dit nummer teksten van Evelyne Coussens, Ines Minten, Kristin Rogghe en Wouter Hillaert.

www.vti.be/kunstkritiek

One way ticket naar de onderwereld

LES IN HYSTERIE - CEREMONIA

Evelyne Coussens

Sinds Vlaanderen midden de jaren negentig het 'best bewaarde theatergeheim' ontdekte, viel de Gentse theatermaker Eric De Volder meermaals in de prijzen. De bekroningen verzilverden niet zelden zijn talent als toneelauteur: in 2003 kreeg De Volder de Prijs van de Vlaamse Gemeenschap voor toneelliteratuur, in 2006 werd hij genomineerd voor de Taalunie Toneelschrijfprijs, in 2007 sleepte hij de Prijs voor Letterkunde van de Vlaamse Provincies in de wacht. En in 2008 maakt de veelgeprezen auteur plots *Les in hysterie*, een stuk zonder ook maar één gebenedijd woord. Hoe is het zo ver kunnen komen?

Voor *Les in hysterie* vertrekt De Volder zoals vaak bij het kleine, anekdotische verhaal. Twee koppels ontmoeten elkaar. Bij het ene (Ineke Nijssen en Hendrik Van Doorn) is het liefdesvuur nog niet gedoofd, het andere (Tania Van der Sanden en Johan Knuts) loopt gebogen onder verkillig en sleur. In hun huis staat nochtans een wieg – een kind (Bob De Moor) verandert alles, en niet altijd ten goede. Een gezamenlijke maaltijd legt de verhoudingen bloot. Een al te nadrukkelijk uitgestoken been maakt iets wakker in de nieuwbakken vader. Misschien heeft hij zijn plaats in bed verloren – veel mannen gaan vreemd na de geboorte van hun eerste kind. Wanneer de bezitster van het been zich krols aanbiedt, weet de vader met moeite te verzaken aan het vlees. Het blijft bij proeven, met een gulzige slok uit de kom soep die op haar buik balanceert. Daarna laat hij haar achter, het brouwsel dampend in haar schoot. Is gesublimeerde seks ook overspel?

Het is de moeder van het kind die de aanzet geeft tot de noodlottige afwikkeling, vaste prik in het devolderiaanse universum. Hier stokt de dramaturgie even, want in de reeks korte scènes die de peripetie voorafging was de spanning tussen de moeder en haar minnaar niet geïnstalleerd, zodat de plotse overgave aan het overspel aanvoelt als een onnatuurlijke versnelling. Opnieuw is 'de daad' suggestief en laat De Volder in het midden in welke mate de liefde geconsumeerd wordt. Feit is dat de ontdekking ervan de personages een one way ticket naar de onderwereld bezorgt, nogal uitdrukkelijk geïllustreerd door Ad Cominotto's score van brekend glas.

Twee figuren schragen de voorstelling, en zoals wel vaker voorkomt bij De Volder gaat het om de vader en de zoon. Johan Knuts speelt in *Les in hysterie* een titanenrol. Op het eerste gezicht schrijft hij zich in in een jungiaanse traditie van tirannieke vaders waarvan Philemon Meiresonne uit *Nachtelijk Symposium* het beste voorbeeld is, maar zijn brute gedrag is het gevolg van onvermogen, geen wreedheid. Hij is het soort man dat feestelijk een glas wil aantikken, maar het kapot slaat. Die met zijn lijf geen blijf weet, zodat elke liefdevolle omhelzing uitmondt in een krampachtige worsteling. Het vrouwelijke verwacht en confronteert hem. Veelzeggend is zijn heftige reactie op een onschuldig spelletje tussen moeder en zoon, waarbij haar in elkaar gehaakte vingers het kind een ondeugende blik bieden op het vrouwelijk geslacht. Achteraf wrijft de vader frenetiek de vingers schoon van de kleine, om ze te ontdoen van die 'besmetting'.

De rol van Bob De Moor is opmerkelijk: zachtjes kraaiend ligt hij in z'n box, stille toeschouwer of brabbelende commentator. Een kind in de schoenen van een heel Grieks koor: tevergeefs trachten z'n bezwerende fluisterwoordjes het onheil af te wenden. Hij is nog niet binnengestapt in de talige wereld die hem voorgoed weghaalt uit die andere, symbiotische. Het 'spreekt' nog vanuit die andere wereld, en sluit zo aan in het rijtje van Christa, de zwakzinnige dochter uit *Zwarte vogels* in de bomen, Mariaatje uit *Vadria* en de Scheve Dochter uit *Au nom du père*. In het kind ligt onschuld maar ook wijsheid verscholen, want De Moor heeft zich het gezicht aangemeten van een oude man. Daarmee bevindt

het zich zowel aan het begin als aan het einde van de levensdraad – kind zijn en kinds zijn krijgen van De Volder dezelfde status, als zijnstoestanden van ‘zieners’. De Moors koddige interventies hebben ongetwijfeld ook een ontladende functie: ze halen druk van de ketel. Ironisch, want eigenlijk is dat kind de meest tragische figuur uit *Les in hysteric*. Al vroeg in zijn jonge leventje maakt hij kennis met eros en thanatos: het spelletje met de vingers gunt hem een blik op het ene, niet veel later is hij getuige van het andere.

In een laatste, magistrale scène slaat de hysteric naar binnen. De eettafel, nucleus van het gezin, baadt in bloedig rood, daarbuiten heerst enkel gifgroene jaloezie. De vrouwen worden in de getuigenbank gedwongen, het kind ingedekt, het hoofd van de rivaal bedekt als voor een doodsvonnis. De slepende passen van de vader worden looppas, het lopen een pompende ren, die hem in diagonalen over de scène drijft. Het is een beweging die veel wegheeft van een liefdesspel, maar eentje met dodelijk gevolg. Hijgen gaat lijken op lachen, op huilen, op klaarkomen. Op het hoogtepunt van pijn en genot vindt de executie plaats. In de lege verslagenheid die daarop volgt – omne animal post coitum triste – breekt desondanks het leven door.

Het ontbreken van taal

‘Het is altijd op hetzelfde plekje dat het jeukt’, zo verwoordde Johan Knuts de steeds terugkerende fascinatie van Eric De Volder voor de kleine mens. Iedere kunstenaar heeft slechts één verhaal, dat hij telkens opnieuw tracht te vertellen. Bij De Volder is elke voorstelling een poging om stem te geven aan die kleine mens. Maar hoe de stemlozen stem geven zonder een zweem van taal? Wat als man en vrouw elkaar niets meer te zeggen hebben, maar naar binnen plooiën in een geluidloze schreeuw?

Het woord biedt geen verlossing meer, dus is het meer dan ooit de muzikant, choreograaf en beeldend kunstenaar De Volder die spreekt. Naast de score van Ad Cominotto creëert De Volder – bij gratie van de nieuwverworven taalstijl – zijn eigen muziek, van het soort dat weemoed oproept: het schrapen van stoelpoten, het tikken van lepels

in soepkommen, het amechtige hoesten van een rokende vader. Daarnaast is het lichaam bij uitstek drager van de vertelling. ‘Door te dansen schud je een verhaal uit je lijf’, zei De Volder ooit, en het verhaal dat uitgedanst wordt in *Les in hysteric* is er een van onmacht. Stijf als de poppen uit *Au nom du père* lijken de acteurs gestuurd door de onzichtbare touwtjes van hun lot. De Volder sculpteert een landschap met hun lichamen, maakt ze ondergeschikt aan de schamele voorwerpen in de ruimte: ze plooiën mechanisch naar tafel, stoel, een ander lichaam. De macht van de voorwerpen was nooit groter. Stoelen zonder zittingen worden klemmend marteltuig, obscene schandpaal en vergeetput. Soepkommen een vrouwenschoot. Een spijltje uit een babybox een moordwapen.

Het feit dat De Volder de taal verlaat valt te interpreteren als een verslechtering van de condition humaine. In vorige producties was de taal nog in ontbinding, getransformeerd tot zingen of hulpeloos stotteren. In *Les in hysteric* zwijgt ze helemaal. ‘Zwijgen is een terugtocht uit de maatschappij, een verkies van elk vitaal verlangen om mens te blijven’, schrijft Ceremonia-dramaturge Ellen Stynen in *Dansen met de schaduw van het onbewuste*¹. Het kind staat op het punt te spreken, maar je kunt je afvragen of het, gezien de omstandigheden, ooit een ‘waar woord’ zal uitbrengen.

Of toch. Niet alle hoop is verloren, en opnieuw is het kind de sleutelfiguur. Bijna gelijktijdig met het moment waarop een leven wordt genomen, zet het z’n eerste pasjes. De zorg waarmee De Volder dit slotbeeld heeft gecomponeerd is veelzeggend. Werd het kind bij de première in z’n voortgang nog geholpen door de moeder, brengt De Volder verder in de speelreeks een wijziging aan: het staat, uit de schaduw van elke bloedverwant, volledig zelfstandig op eigen benen. In dat ene beeld, waarin de oerkracht van het leven besloten ligt, opent zich een mogelijkheid tot ontsnapping. Heeft Eric De Volder ooit een prijs gekregen voor zijn beeldend werk? Dan wordt het de hoogste tijd.

Gezien op 12 juni in de Minardschouwburg, Gent, en op 18 september in Malpertuis, Tielt

1. STYNEN, Ellen & DECREUS, Freddy, *Dansen met de schaduw van het onbewuste*, Academia Press, Gent, 2006, pagina 87.

Wat Molière was en nog kan zijn

386: MOLIÈRE - 'T ARSENAAL

Ines Minten

386 jaar na de geboorte van Jean-Baptiste Poquelin, alias Molière, onderzoekt regisseur Michaël De Cock wat deze teksten nu nog kunnen betekenen. Hiertoe plaatst hij twee sterk afgeslankte stukken na elkaar die als dag en nacht verschillen in stijl en uitwerking. *De misantroop* belicht in de eerste plaats de tijdloosheid van menselijke verhoudingen. Hoewel *De ingebeelde zieke* daar ook wel wat stof toe biedt, trekt 't ARSENAAL in dit tweede deel vooral de kaart van het ongegeneerde amusement – een schromelijk onderschatte functie van het theater vandaag.

De Cock bewerkte de tekst van *De misantroop* op zo'n manier dat hij wel gisteren geschreven lijkt. Hij schrapt een aantal nevenpersonages en de verzen uit de oorspronkelijke versie moeten plaats ruimen voor een hedendaagse, frisse en herkenbare omgangstaal. Zes acteurs leiden de voorstelling in met muziek die Rudi Genbrugge speciaal voor hen gecomponeerd heeft. In muzikaal ongeschoolde oren klinkt het allemaal prima, zeker als je weet dat enkele van de acteurs hun instrumenten een aantal maanden voor de première nog nooit van dichtbij hadden gezien. Zo speelt Katelijne Verbeke op een contrabas die groter is dan zijzelf, maar wel met het air van iemand die nooit iets anders heeft gedaan. Nu en dan klinkt er een valse noot, een keer valt er een stuk van de trompet, maar de muzikanten spelen onverstoort verder. Ze zitten of staan orkestgewijs op een rij naast elkaar, achter een houten platform. Daarop zullen ze even later – telkens per twee of per drie – hun scènes spelen.

Eerlijkheid

De eerste scène introduceert Alceste (Mathijs Scheepers) en zijn goede vriend Philinte (Greg Timmermans) die meteen tot de kern van het stuk doordringen. Alceste beschuldigt Philinte van hypocrisie. Hij kan niet begrijpen waarom de ander vriendelijk is tegen mensen met wie hij liever niet zou omgaan. 'En dan dat toontje in uw stem!' verwijt hij hem. Even later ziet Alceste ook helemaal niet in waarom je een slecht sonnet zou moeten bewieroken en hij zegt dus onomwonden tegen de schrijver ervan (Jos Geens) dat het een gedicht is 'van dertien in een dozijn', 'puberale woordenkrame-

rij'. Je zou de slechtgehumeerde Alceste niet graag tegenkomen op een feestje, maar je snapt het punt dat hij in de naam van de eerlijkheid probeert te maken. Philintes argumenten kan je echter evenmin zomaar van tafel vegen. Hij verdedigt zich door te wijzen op sociale omgangsvormen. Die zouden een ontmoeting op datzelfde feestje beslist aangenamer maken, maar zou je zijn opinies nog vertrouwen? Waar eindigt vriendelijkheid en waar begint slijmballerij? Waar eindigt eerlijkheid en waar begint grauwe grofheid?

Uit de encenering blijkt dat de acteurs, met Scheepers en Timmermans op kop, stevig op elkaar zijn ingespeeld. Dat doet de subtiele humor en het taalspel waarop dit onderdeel is geënt extra uit de verf komen. Maar tegelijk vraagt deze *Misantroop* het publiek ook duidelijk om stelling te nemen. Zo legt het stuk de link naar onze eigen sociale normen. Iedereen haalt zich wel een situatie voor de geest waarin hijzelf het ook niet zo makkelijk vond om te kiezen tussen tact en eerlijkheid. De radicale manier waarop Alceste vasthoudt aan zijn standpunt breekt hem zuur op als hij wegens zijn boude uitspraken voor het gerecht wordt gedaagd en in het ongelijk wordt gesteld. Die teleurstelling doet hem besluiten 'de mensheid vaarwel te zeggen'.

Burleske

Alcestes afscheid van de sociale wereld met al zijn verderfelijke geplogenheden gaat naadloos over in *De ingebeelde zieke*. Terwijl de acteurs zichzelf één voor één een dikke laag witte schmink toedienen, worden de gebaren stap voor stap groter, de muziek

uitbundiger en de sfeer luchtiger. Het eenvoudige, koude licht van deel één wordt vervangen door een reeks brandende kaarsen. De hedendaagse encensering maakt plaats voor een burleske opvoering die eerder verwijst naar de tijd van Molière zelf, waarin groot spel en een doorgedreven doe-het-zelfmentaliteit dagelijkse kost waren.

Katelijne Verbeke neemt de – oorspronkelijk mannelijke – rol van hyper-hypochonder Argan op zich. Omdat ze altijd zo ziek is – of dat toch denkt te zijn – heeft ze het cunning plan opgevat om haar dochter te laten trouwen met een dokter: 'Ik wil zoveel mogelijk dokters in mijn familie!' Dat is helemaal niet naar de wens van Angélique (Lore Huysmans), die haar zinnen heeft gezet op een andere man.

Na het meer natuurlijke spel en de verfijnde humor van het eerste deel komt de klucht als een schok. Het is wennen en willen wennen. Zonder De misantroop zou je met dit tweede deel inhoudelijk ferm op je honger blijven zitten. De schets van menselijke verhoudingen en hoe die kunnen vastlopen in de zoektocht naar een al te individuele waarheid is onderhuids aanwezig, maar ze verdringt in de groteske vormtaal die hier wordt gebruikt. Bij de regelmatige theaterganger wringt dat. Wie zijn hang naar diepgang, fijnzinnigheid en hedendaags spel niet van zich af kan schudden, zal gegarandeerd blijven haken in ergernis. Als je het echter allemaal gewoon wil nemen zoals het is, comfortabel achterover zakt en je zonder gêne laat inpakken door de vrolijke sfeer van grappen en grollen bij kaarslicht, kom je totaal ontstrest de zaal weer uit. En waarom zou dat niet waardevol kunnen zijn?

Katelijne Verbeke zit het ene moment te zieltoegen, scheldt vervolgens iedereen verrot, om uiteindelijk een wilde dans ten beste te geven waarin ze haar benen haast voorbij haar oren zwiert. Evelien Van Hamme is in haar element als de goedgeluimde meid Toinette (dat giecheltje!) De humoristische climax vormt een scène waarin Angélique en haar

liefje Cléante elkaar hun liefde toe kelen in een 'freestyle opera'. Je hebt vast nog nooit iemand zo vol overtuiging vals horen zingen als Lore Huysmans hier.

Staalkaart

Ongegeneerd amusement lijkt soms totaal 'fout' in het zichzelf respecterende, hedendaagse theater. De vraag is of dat per se zo moet zijn. Is amusement niet ook een basisfunctie van theater? Ik pleit zeker niet voor een irritant type toneel dat alleen maar gieren en brullen brengt. Ik zeg ook niet dat amusement dé basisfunctie van theater is. Maar als de andere kwaliteiten, zoals die van het acteren – waarover deze De ingebeelde zieke in hoge mate beschikt – niet over het hoofd worden gezien, zouden we ons dan niet eerder zorgen maken over onze eigen onkunde tot overgave?

Zonder ondersteuning van De misantroop was De ingebeelde zieke een te mager beestje gebleken. Als toetje is de opeenvolging van burleske sketches met hun ophoping van overduidelijk spelplezier een welkom cadeau. Met beide delen samen geeft Michaël De Cock overigens een interessant antwoord op zijn eigen vraag wat Molière nog kan betekenen voor theater van vandaag. Uit De misantroop blijkt dat Molière geen vastgeroest farcetoneel hoeft op te leveren, maar dat hij, meer dan 300 jaar na datum, nog relevante vragen weet uit te lokken en een hedendaags publiek aan het denken kan zetten. De ingebeelde zieke geeft het publiek op dat vlak een stuk minder te knabbelen. Het stuk toont echter dat zelfs voorstellingen die zich wel haast eenzijdig richten op Molières farcekant, toch nog kunnen leiden tot straf acteespel en zo de aandacht van een hedendaagse toeschouwer vasthouden. 386: Molière geeft met andere woorden een frisse staalkaart van wat Molière was en nog kan zijn.

Gezien op 23 oktober 2008, 't ARSENAAL, Mechelen

Macht en meesterschap

ATROPA. DE WRAAK VAN DE VREDE - TONEELHUIS

Kristin Rogghe

Atropa. De wraak van de vrede is het derde deel van de ambitieuze *Trilogie van de Macht* – drie voorstellingen van Toneelhuisbestierder Guy Cassiers die een theatrale invalshoek bieden op de verhouding tussen macht, kunst en politiek. Elk van de delen vormt een originele creatie op basis van bestaande tekstbronnen en historische gebeurtenissen. *Mefisto Forever* werd geïnspireerd door Klaus Manns roman *Mephisto* (1936) over een theaterdirecteur die collaboreerde met het naziregime. Voor Wolfskers namen Cassiers en zijn team filmscripts van de Russische cineast Aleksandr Sokurov en diens scenarist Yuri Arabov over Hitler (*Moloch*, 1999), Lenin (*Taurus*, 2000) en Hirohito (*The Sun*, 2004) onder de loep. En *Atropa*, tenslotte, is een hedendaagse en erg vrije bewerking van een evergreen uit het klassieke repertoire: de Griekse tragedies over de Trojaanse oorlog.

Als sluitstuk van de trilogie bulkt *Atropa* van vakmanschap – of nee, beter nog: Cassiers en kompanen hebben met deze voorstelling de graad van meesterschap bereikt. De regie is puntgaaf, de enscenering strak en trefzeker, de ruisende gewaden waarin modeontwerper Tim Van Steenberghe de personages hult, vormen een lust voor het oog. Bovendien slagen de doorwinterde acteurs erin om de in alexandrische rijmen opgestelde tekst (!) uit hun monden te doen rollen zonder dat het gekunsteld overkomt.

Die bijzondere tekst is een literaire creatie van Tom Lanoye, daarbij zowel geïnspireerd door de Griekse tragedies van Aischylos en Euripides als door de Amerikaanse speeches van Rumsfeld en Bush. Op virtuoze wijze laat Lanoye eeuwenoude klassieke en hedendaagse oorlogsretoriek in elkaar overvloeien. De thema's macht en politiek eisen een prominente plaats op in de tekst, maar over het derde topic, kunst, wordt met geen woord gerept. Toch is kunst in dit stuk overal aanwezig. Alleen al het feit dat *Atropa* een grote-zaalproductie is brengt meteen de beladen context van een Kunststempel met zich mee. En de concentratie van artistiek vakmanschap uit verschillende disciplines maakt het stuk in de eerste plaats tot een esthetische ervaring. De vraag werpt zich dan ook op hoe de kunstzinnigheid van deze voorstelling zich verhoudt tot de politieke inhoud ervan.

Mannenmacht versus vrouwenleed

Het verhaal van de Trojaanse oorlog is welbekend. De Griekse schoonheid Helena is de Trojaanse prins Paris gevolgd naar Troje. Of dat nu uit liefde is – zoals het in *Atropa* wordt voorgesteld – of uit dwang, feit is dat de Grieken het verlies niet over hun kant laten gaan. Een militaire vloot, onder leiding van Agamemnon, ligt klaar voor de wraak. Maar niet voordat een offer de nodige wind afkoopt bij de goden. En dat offer is, jawel, Agamemnons bloedeigen dochter Ifigineia. Tot groot verdriet van haar moeder Klytaemnestra wordt de vurige adolescente alleen maar aangewakkerd door de goddelijke missie die haar individuele leven lijkt te overstijgen, en is zij meer dan dan bereid te sterven voor Vaderland en Eer. De Griekse heldin staat in deze Toneelhuisinterpretatie dus niet zo veraf van actuele extremisten, die zichzelf desnoods willen opblazen in dienst van hogere idealen.

Eens het jonge leven is ingeruild voor een gunstige wind en de vloot Troje heeft bereikt, zaait het Griekse leger daar dood en verderf. Ook hier treft het lijden moeders en dochters. Het zijn in deze productie uitsluitend vrouwen die gestalte geven aan de slachtoffers van het oorlogsgeweld. Vic De Wachter, die Agamemnon vertolkt, wordt omringd door een cast van ijzersterke actrices. Maar hoe minoritair de mannelijke aanwezigheid op de scène

ook is, in het verhaal is hij degene die doorweegt op de loop der geschiedenis.

De klassieke tegenstelling tussen het persoonlijke en het politieke wordt als vanouds gekoppeld aan de tegenstelling tussen de geslachten. Daardoor voeren de vrouwen en de man in Atropa een parallel discours, ze praten naast elkaar zonder de ander met hun argumenten te kunnen raken. Het overvloedige vrouwenleed kan bij de toeschouwer wellicht de gevoelige snaar beroeren, maar voor de strategie in Agamemnon is en blijft het quantité négligeable. Het is slechts randschade bij het bereiken van een hoger politiek doel: het ten gronde richten van de concurrerende macht. Het intiem-familiale perspectief van de vrouwen staat haaks op dat van staat en leger. Ondanks het kwantitatieve overwicht van de vrouwelijke stemmen in deze voorstelling en het feit dat de toeschouwer onvermijdelijk meer sympathie voelt voor de vrouwelijke slachtoffers dan voor de mannelijke dader, blijkt enkel het mannelijke betoog de politieke gang van zaken te sturen. Agamemnon verkondigt de moord op Ifigeneia en de oorlog met Troje als het onvermijdelijke noodlot van de Griekse natie, en zo geschiedt.

Toch zorgt een ongewoon vrouwelijk samenspel op het einde van de voorstelling alsnog voor een onverwachte wending in de plot. De eeuwenlange traditie schrijft voor dat Klytaemnestra haar man vermoordt bij zijn terugkeer uit Troje, waardoor de spiraal van geweld in stand wordt gehouden. Want deze daad kan uiteraard niet ongewroken blijven en zal door haar zoon Orestes worden vergolden in een moedermoord. In Atropa laat de Griekse vrouw zich echter door haar Trojaanse gendergenoten overtuigen om haar agressie en de bijl bot te vieren op zichzelf, nadat ze hen eerst één voor één heeft afgeslacht. In het laatste beeld zien we hoe Agamemnon moederziel alleen achterblijft op het slagveld van vrouwenlijken. Zijn verweesde stamelen in deze eindscène staat in schril contrast met de flinke toon die hij aansloeg waar het de oorlog tegen Troje betrof.

Barbarij versus beschaving

Het oorlogsdiscours dat Tom Lanoye in Agamemnon's mond legt, lijkt wel een vertaling-in-verzen

van een aantal toespraken door de Amerikaanse president George Bush en zijn minister van defensie Donald Rumsfeld. Het is ongetwijfeld een grote verdienste van Lanoye om deze hedendaagse vertogen en de Griekse dialogen zo vlotjes door elkaar te mixen. In Agamemnon's woorden horen we de echo's van het hele scala argumenten waarmee Bush en Rumsfeld hun oorlogsbeleid na 9/11 legitimeerden. Van het populistische inspelen op de posttraumatische emoties van vernedering en rancune – 'Zij hebben ons iets aangedaan dat wij moeten wreken!' – over het openlijke beschrijven van het geopolitieke machtsspel in termen van strategieën die het eigenbelang dienen – 'Om onze geprivilegieerde positie in de wereld te kunnen handhaven moeten we elke andere macht breken!' – tot de ideologische rechtvaardiging die goochelt met woorden en waarden als 'democratie' en 'vrijheid', die 'zij' zouden ontberen en 'wij' hen kunnen geven. De dieperliggende angst voor de ander als bedreiging van het eigene maskeert zich graag en goed als heroïsche menslievenheid. Dixit Agamemnon: 'Wij willen alleen onze manier van leven, onze principes, onze vrijheden en waarden redden van een manifest gevaar ... Pas zo [...] krijgt elke onderdrukte der Trojanen toegang tot onze normen, onze vrijheid, onze kennis.' Van de Griekse oudheid over de Nieuwe Tijd en de negentiende eeuw tot en met vandaag geeft de westerse wereld blijk van een hardnekkige drang tot kolonisatie. Wij zijn immers geciviliseerd en mogen fier zijn op onze beschaving. Of meer nog: het is onze plicht die tot ver buiten onze eigen grenzen uit te dragen, zodat heel de mensheid kan meegenieten van onze verworvenheden en bevrijd kan worden uit de barbarij.

Iets dergelijks laten Cassiers en Lanoye door Agamemnon verkondigen, nadat hij in Troje een gigantische ravage heeft aangericht. Vervolgens wordt die ravage door drie 'barbaarse' slachtoffers ervan, Trojaanse vrouwen, beschreven in pure poëzie. De drie vrouwen staan vooraan op de scène, gericht naar het publiek, en vullen elkaar aan in een eindeloze aanklacht over hoe de Grieken hun stad hebben geknakt. Hun meerstemmige lamento klinkt verbitterd, gebroken, haast amechtig, maar ook wonderlijk mooi. Hun literaire trioloog vol opsommingen, alliteraties en assonanties, ritme en

muzikaliteit vormt een indringende evocatie van de vernietigende kracht van de oorlog.

Het kunstige van deze scène ligt niet zomaar in de literaire stijlfiguren die de vrouwen declameren, maar vooral in de keuze om die fijnzinnige poëzie te laten opklinken aan de zijde van de Trojaanse 'barbaren', terwijl de geciviliseerde Grieken net als een woeste en allesvernietigende tornado door de stad zijn gejaagd. De referentie naar de actuele oorlogsvoering door een relatief jonge beschaving, die in zijn zogeheten strijd tegen de barbarij eeuwenoud wereldhistorisch erfgoed plat bombardeert (wie is hier de barbaar?), ligt voor de hand.

Het valt op dat de ronkende oorlogsretoriek van de Griekse Agamemnon prozaïsch en demagogisch is, op het platte af, terwijl de Trojaanse vrouwen polyfone poëzie weten te puren uit hun ongeluk. 'Ook mijn malheur heeft recht op maat en melodie. Gun minstens dat ons lijden nog welluidend is, waar al de rest getuigt van wrok en duisternis,' klinkt het uit hun monden. De ironische kloof tussen de 'beschaafde' Grieken die in de oorlog met een beestachtige bruutheid tekeergaan, en de 'barbaarse' Trojaanse vrouwen die zich van hun meest graficiëerde kant laten zien, weerspiegelt zich dus ook in stilistische contrasten. Vorm is inhoud, inhoud is vorm. De artistieke twee-eenheid is perfect. Haast té perfect...

Iets vergelijkbaars is er aan de hand met de scenografie. Cassiers en zijn vormgevers kozen consequent voor sobere, harmonieuze en symmetrische scènebeelden. Een verdedigbare keuze: tekst en spel komen hierdoor ten volle tot hun recht. Alles heeft zijn plaats op het podium en alles loopt zoals het lopen moet. Er is niets dat stoort. En misschien is dat het wel dat mij, achteraf bekeken, nogal stoort.

Wat is politiek denken in theater?

Cassiers' Triptiek van de Macht onderzoekt, zoals gezegd, de complexe verhoudingen tussen politiek, kunst en macht. Inhoudelijk slaagt Atropa erin een aantal fundamentele inzichten in de problematiek van de macht over te brengen. Vooral de ingenieuze tekstbewerking biedt een verhelderende kijk

op wat er ook vandaag nog op het spel staat in bepaalde internationale conflicten en hoe die inzet wordt verpakt in propaganda.

Toch wil ik mijn lofzang op het theatrale meesterwerk van Cassiers en co eindigen met een kritische noot. Die betreft niet zozeer de inhoud, dan wel de hyperesthetische vorm van de voorstelling. Want die is op zichzelf misschien wel meer politiek geladen dan we op het eerste gezicht zouden denken, nog meer zelfs dan de gedachten die in de tekst worden verwoord. Om met denker-theatermaker Pieter De Buysser te spreken: 'Een werk is ethisch en politiek niet omwille van de proposities en de statements die het verkondigt, maar omwille van de organisatie van zijn tekens, van hoe het tekensysteem is georganiseerd.'¹ Het ethische en politieke standpunt van een voorstelling wordt, als we het vanuit deze invalshoek bekijken, bepaald door de vraag of de theatertekens – niet enkel de woorden maar ook de belichting, muziek, video, acteerprestaties, enzoverder – worden georganiseerd tot een open of gesloten systeem. In een gesloten systeem wijzen alle tekens in de richting van één betekenis en worden alle middelen, Gesamtkunstwerk-gewijs, ingezet in functie van één harmonieus geheel, één alomvattende ervaring. Om duidelijk te maken wat er dan wel politiek mag zijn aan die formele aanpak, kunnen we verwijzen naar een scène uit Mefisto for ever, het eerste deel van de Trilogie van de Macht. Hierin legt de fascistische Minister van Cultuur zijn visie op goed theater uit aan de hand van een vergelijking met militaire marsen. Erudiet declameert hij enkele welluidende zinnen uit de theatergeschiedenis en geeft hij vervolgens het ritme van die verzen aan alsof hij een parade van soldaten dirigeert: 'Pa-dàm pa-dàm pa-dàm pa-dàm'. De collectieve ervaring van orde, harmonie en cadans, dat is wat mensen nodig hebben, aldus mijnheer de Minister. Zijn van elke inhoud ontdane ge-pa-dàm toont bij uitstek aan dat het politieke aspect van theater, en van kunst in het algemeen, niet enkel ligt in de uitgesproken stellingnames van de makers, maar evenzeer in hun vormelijke keuzes.

1. Pieter De Buysser tijdens een debat over Kunst en Wetenschap in de Gentse Vooruit, december 2005, te lezen op <http://www.vooruit.be/nl/user/kunstenwetenschap/journal>

Op dat vlak wordt de politieke intentie van de makers van *Atropa* voor mij enigszins ondermijnd door de perfect gepolijste vorm van hun voorstelling. Het technisch indrukwekkende en visueel spectaculaire *Atropa* komt over als één groot radarwerk waarin elk element zijn noodzakelijke plaats heeft. Geen enkel scheurtje, barstje of hapering geeft de toeschouwer de suggestie dat het ook anders kan, dat er ruimte is voor verzet. Het blijft allemaal nogal 'daar', te bewonderen als een meesterlijk schilderij, een in zichzelf volmaakt geheel.

Zo is er bijvoorbeeld de scène waarin de boreling Astyanax van de toren wordt gegooid – alle smeebedes van zijn moeder ten spijt – omdat hij als afstammeling van de Trojaanse held Hektor een potentieel gevaar zou vormen dat in de kiem moet worden gesmoord. Het moment van deze kindermoord wordt geënceneerd door een gigantische videoprojectie met een sober, suggestief

beeld: een babygezichtje in profiel met opengeperde mond, tegen een abstracte achtergrond die voorbijraast in een eindeloze val. Wat een vondst! Prachtig! Pakkend! De kindermoord als toppunt van esthetisch genot.

Atropa is een goedgeemaakt stuk en zegt zinnige dingen over deze wereld. Op basis van oude en nieuwe teksten leveren Lanoye en Cassiers een intelligente politieke commentaar op vandaag, verpakt in poëzie en visuele pracht. Alleen is die kunstzinnige verpakking zo strak geconstrueerd dat de esthetiek niet strookt met de kritische intenties. De Triptiek van de macht vormt in elk geval een interessante toetssteen voor het adagium dat elk kunstwerk politiek is – niet alleen in wat het expliciet verkondigt, maar ook in de vorm waarin het dat doet.

Gezien op 13 december 2008 in deSingel, Antwerpen

Gezocht: een synthese

ARMANDUS DE ZOVEELSTE - HETPALEIS

Wouter Hillaert

Sprookjes vormen de klassieke canon van het jeugdtheater. Dat wil zeggen: vroeger werden ze gezagsgetrouw gelezen en ongevaarlijk opgevoerd, mooi in overeenstemming met het kindbeeld dat heerste. Vanaf de jaren zeventig zette een heel nieuwe makersgeneratie zich daartegen af door sprookjes te ideologiseren en deconstrueren: omkering verplicht. Vandaag lijkt een nieuwe fase aangebroken, toont *Armandus de Zoveelste* van Dimitri Leue in HETPALEIS. Gezocht: een synthese.

Het klassieke 'er was eens' wordt in deze kindervoorstelling lustig overgeslagen. Wanneer het doek opengaat, krijg je het koninklijke gezag meteen in crisis te zien. Koningin-moeder Mariola wankelt op haar benen als een topzware zonnebloem. Zo spreekt haar bezorgde gemaal Armandus, die haar in zijn liefdevolle armen opvangt, haar ook toe: 'Mijn zon, mijn bloem, mijn pit, mijn kussen, mijn sloop! Waarom lach je niet meer als vroeger?' Mariola is in zo'n diepe slaap gezonken dat het wel eens voor het leven zou kunnen zijn. Haar hoofdkussen is haar eigenlijke rolkraag geworden, haar dikke bedsprei haar royale gewaad. De dokter weet zich al meerdere dagen geen raad meer, het hof ijsbeert om haar stee. Wat te doen met deze slapende schone? Een prins zal haar dit keer niet helpen, ze is al getrouwd.

Wanneer Sien Eggers even later op een verlaten toneel plots toch tot leven komt, is dat niet de wederopstanding van haar personage, maar een verteltechnische ingreep die bij sprookjes ongezien is. Ze legt de kleuters uit wat een flashback is. 'Ik ben wel hier, maar niet nu.' We krijgen te zien hoe de Eerste Minister, Koen Van Impe achter een zwarte zonnebril, de koningin een week geleden inspoot met stikstofine, een verdoovingsmiddel dat niet te traceren is. Hij wil zelf de macht grijpen om president te worden, en dit is zijn eerste zet. 'Zeg niet dat jullie nooit iets stouts gedaan hebben', knipoogt hij achteraf tegen de zaal. 'Je moet er alleen voor zorgen dat niemand het ziet.' Als van een hyena klinkt zijn lach.

Goed en kwaad zijn voor de rest van de voorstelling scherp tegen elkaar afgezet, de dynamiek ertussen heet moraal. Van bij aanvang ligt het einde al vast. Maar hoe er te komen? Wat de Eerste Minister voorzag, gebeurt. Koning Armandus (Warre Borgmans) treedt met een meelijwekkend gezicht af om continu bij zijn zieke vrouwtje te kunnen zijn, en vraagt prins Eduardus (Karel Tuytschaever) om hem op te volgen. De Prins weigert. Niet alleen heeft hij meer oog voor het frivole dienstertje Selalie (An Miller), hij vindt het koningschap tegenwoordig ook flink in diskrediet gebracht, alleen nog een zaak van lintjes doorknippen en ceremonieel gelul. Zijn pinnige en hoogmoedige zus Bellatrix (Kyoko Scholiers) wil hem maar wat graag vervangen, maar zij wordt door haar vader en diens minister nog te jong bevonden. En een meisje op de troon, wie zit daar nu op te wachten?

Oervertelling

Het begin van *Armandus de Zoveelste* is een uitmuntend voorbeeld van vele recente sprookjesbewerkingen. Ze zetten de typologie van de vaste rolpatronen extra in het licht om met die clichés des te meer te kunnen dollen. Hiërarchie en autoriteit worden vermenselijkt, iconen gepsychologiseerd, ideologische substructuren verwrongen. Zo kwam de sympathie van An De Donder in 7 (naar *Sneeuwwitje*) bij de stiefmoeder te liggen, zocht de gevangen prinses in *Prinses zkt ridder* van Het Gevolg zelf haar verlossende prins op en werd de titelfiguur in *Wolf!* van Productienest Karper tot populairste figuur van het sprookjesbos verkozen. Het moet de kritische hou-

ding van het hedendaagse jeugdtheater tegenover zijn materiaal en zijn maatschappij illustreren.

Parallel aan die meer iconoclastische werkwijze zie je vandaag een hang naar de oorspronkelijkheid van sprookjes, naar hun oerwreedheid en psychoanalytische lading. Disney wordt eraf geschraapt, heet dat standaard. Niet dat de eerste Disney-films niet ook de nodige gruwel toonden, maar de boodschap is vooral: we willen in theater het verschil maken met de populaire beeldcultuur. Schrik en mystiek worden op scène terug ingevoerd, zoals in de *Klein Duimpje*-bewerkingen die vorig seizoen te zien waren bij zowel De Spiegel, Peter Zegveld als Antwerpen Open. Ook Dimitri Leue zit op die lijn. Voor *Armandus de Zoveelste* heeft hij zich ingewerkt in het boek *De held met duizend gezichten* van Joseph Campbell, waarin onderzocht wordt hoe elke mythe, elk sprookje uiteindelijk neerkomt op één oerverhaal: de held raakt geïsoleerd uit zijn veilige omgeving, komt in een andere wereld terecht en ondergaat daar een zielsloutering om des te evenwichtiger terug te keren. 'Ik wou zo'n soort oersprookje maken', aldus Leue.

Dat laat zich vooral gevoelen in het tweede deel van *Armandus de Zoveelste*. Door een bekkentrekkende kabouter worden koning Armandus, prins Eduardus en prinses Bellatrix tot hun eigen ongelof via een geheime poort uit hun paleis weggeleid naar een veel onherbergzamere boswereld. Hier moet zich de oplossing voor de slaapziekte van hun moeder openbaren. Eggers zelf kruipt in de rol van elfenkoningin Puur Toeval. Ze wordt in een royale hangstoel de lucht in gehesen en overschouwt deze wereld met een herwaardering van fantasie. 'Als we zeggen "dat kan niet", betekent dat eigenlijk: "dat past niet in ons hoofd".' Wil Leue zich verzetten tegen te veel hedendaagse realiteitszin, te weinig geloof in wat zich niet meteen denken laat?

Het ingenieuze, zilverblikken deurendecor van BULK architecten heeft zich intussen opgeplooid tot een reeks zigzaggende spiegels: hier zullen innerlijke zielskwesaties gereflecteerd worden. Tegelijk trekt Leue voor de queeste van zijn drie helden een blik sprookjesfiguren open, allemaal basisrollen uit het structuralistische sprookjesschema van Propp: een slijmerige pad wordt de leidsman

van Armandus naar de reden van zijn verdriet, de draak Fonsje dient door Eduardus verslagen om zijn prinselijke mannelijkheid te hervinden, en Bellatrix komt terecht in een sumo-worsteling met haar Zwarte Kant. Komische kabouters, magische drankjes, moeilijke vraagstukken, heksen en kooien, eenhoorns en zwarte ridders: allemaal passeren ze de revue in een theateraal festijn van spits taalspel, grote scènewisssels en een breed vertoon van de samplekostuums die Valentine Kempynck en Myriam Van Gucht met vooral robuuste materialen hebben samengesteld. *Shrek meets Midzomernachtsdroom*, Leue moet bij zoveel invallen tijdens het schrijven zijn vingers hebben afgelikt. De zesjarigen in de zaal, ikzelf inclusief, smullen des te meer.

Blijheid

Het is pas na de pauze van deze ruim twee uur durende zit dat je plots gaat beseffen dat de aloude *make-believe* het sluipenderwijs heeft overgenomen van de kritiek, dat de constructie van een nieuwe sprookjesfantasie de deconstructie van het begin is gaan overvleugelen. Leues oervertelling is veeleer spektakel geworden: een opeenvolging van scèneflitsen, opkomsten en afgangen, en steeds anders ingepakte acteurs, die niet in hun persoonlijke invulling mogen excelleren, maar zich te schikken hebben. Op zich is er natuurlijk niets mis mee dat fantasie in deze voorstelling niet langer enkel een zaak van het eigen kijkershoofd hoeft te zijn, zoals in het Vlaamse jeugdtheater met zijn schrale scenografie de standaard is geworden.

Maar in het slotdeel, wanneer Armandus en zijn twee kinderen met hun zo bevochten magische geneesmiddel voor moeder (een zwarte bloem), terug in hun paleis aankomen, blijkt toch dat Leue zich in die ambitieuze plot- en spektakelontwikkeling wat overtild heeft. Nu het happy end ineens binnen handbereik is en alle verhaallijnen moeten samenkomen, deinst Leue terug. Hij vertraagt de redding van de slapende Mariola met een laatste onnozele actie van de Eerste Minister, met een slow motion gevecht, met een klink die afbreekt ... De acteurs kunnen enige scenische hulpeloosheid niet verbergen, de noodzakelijke dood van het Kwaad valt belachelijk uit, en naast de koppels Armandus-

Mariola en Eduardus-Selalie die herenigd worden, blijft Bellatrix wat schaaftig staan draaien zonder winst voor haar kant.

Waar zijn de consequenties van de eerdere kritiek op koningshuis en mannelijke autoriteit? Waar is de knipoog naar vandaag? De goede afloop blijkt zo dwingend geworden dat er geen plaats meer is voor spitse commentaar op sprookjes. Elke ideologie die eerder bevraagd werd, wordt nu kritiekloos bevestigd: het royalistische huwelijk, de patriarchale macht, de domheid van het kwade. Zelfs zijn zo eenvoudige, maar daarom net zo vindingrijke taalknutselarij lijkt Leue kwijtgespeeld in zijn gevecht met het plot. *Armandus de Zoveelste* is op het eind enkel nog verhaal geworden, zonder backup van dramaturgie of muzikale en visuele ontlading. Je zou vuurwerk en trompetten verwachten. Je krijgt een anticlimax. Een mislukte synthese.

Zo toont Leues grootse project een ambitieuze, maar slechts voor driekwart geslaagde oefening in een nieuw stadium in de omgang van het jeugdtheater met zijn sprookjesrepertoire. Het lijkt te beseffen dat het tijdperk van de loutere deconstructie voorbij is, dat vandaag terug nood is aan grote verhalen, verhalen bouwend op het geloof

in de maakbaarheid van de wereld, hoe weinig die daar in deze crisistijden ook toe uitnodigt. Maar net daarom moeten we verbeelding durven inzetten tegen al te veel voorgeprogrammeerde opgave, toonden laatst het sprookje getiteld Barack Obama en wat het losmaakte.

Alleen kampen Leue en co nog met de consequenties van dat besef: dat ze net zo goed weer kunnen uitkomen bij de oude tijd, bij het ongevaarlijke blijheidsdiscours van het klassieke sprookjestheater. *Armandus de Zoveelste* toont - als kerstspektakel - ook bij uitstek de strijd die het gesubsidieerde toneel vandaag met zichzelf voert rond zijn verhouding tot het commerciële theater, een strijd die zich in HETPALEIS symbolisch visualiseert met de Stadsschouwburg naast de deur.

Hoe die strijd vooral niet verliezen? Leue doet hier met eigenzinnige kostuums, intelligente humor en een autonoom verhaal vol tijd- en ruimteverwringingen een mooi voorstel: je eigen sterktes uitspelen en toch een bredere aanspraak bereiken. Maar de vlekkeloze synthese van die dubbele uitdaging zal voor zijn volgende sprookjesproductie zijn. *Yes, he can!*

Gezien op 9 december in HETPALEIS, Antwerpen



1. en 2. GRIEKSE TRAGEDIEDICHTERS / SOPHOKLES – Oidipous – O_rex: Oedipus Rex Revisited – CREW_eric joris, 2008-2009 (foto: Reinout Hiel)
3. HEINER MÜLLER / Quartet – Quartett – Rosas, tg Stan, 2001-2002 (foto: Herman Sorgeloos)

FEBRUARI

Debat repertoire

19|02|2009

Herman Teirlinck Instituut, Antwerpen

Brussels KunstenOverleg, Antwerps KunstenOverleg en VTI organiseren op 19 februari in Antwerpen een publiek debat rond repertoire. De precieze invulling van het debat is te vinden op www.vti.be.

Praktisch

Datum: vrijdag 19 februari om 17:00

Plaats: Herman Teirlinck Instituut, Maarschalk Gérardstraat 4, 2000 Antwerpen

Prijs: gratis

Spel van de Waanzin, na de tentoonstelling het symposium

20|02|2009

Museum Dr. Guislain, Gent

In het kader van de tentoonstelling *Het spel van de waanzin. Over gekte in film en theater* vindt op 20 februari een symposium plaats in het Museum Dr. Guislain. Dit symposium wil de rol van het fin de siècle onderzoeken als een 'kantelpunt' in de culturele omgang met waanzin. Tegelijk bekijken we of en hoe de waanzin in de hedendaagse podiumkunsten opduikt. Gerenommeerde theaterwetenschappers, theatermakers en kunstenaars worden samengebracht met als doel het vertoog van de waanzin in relatie tot de podiumkunsten te onderzoeken.

Georganiseerd door Universiteit Gent, Universiteit Antwerpen, Associatie Ugent, in samenwerking met het Museum Dr. Guislain en VTI.

Praktisch

Datum: vrijdag 20 februari van 9:30 - 17:00

Plaats: Museum Dr. Guislain, Jozef Guislainstraat 43, 9000 Gent

Prijs: 8 euro, incl. broodje en geadiste rondleiding (studenten 5 euro)

Inschrijven bij Museum Dr. Guislain,

tel. +32 (0)9 216 35 95

De dans ontsprongen, part 2

studiedag dans voor een jong publiek - Krokusfestival

23|02|2009

CC Hasselt

Bestaat er zoiets als een jeugddanslandschap in Vlaanderen? Welke structuren zijn er om makers te ondersteunen die dans maken voor een jong publiek? Welke rol kunnen de opleidingen spelen? En hoe zit het in het buitenland? Professionelen die bezig zijn met dans voor en met kinderen en jongeren worden uitgenodigd voor een studiedag in aanwezigheid van een aantal internationale dansers en choreografen.

Deze studiedag is een samenwerking tussen CC Hasselt, Krokusfestival Dans en VTI.

Het precieze programma vind je verderop in deze *Courant*.

Praktisch

Datum: maandag 23 februari van 10:15 tot 18:00

Plaats: CC Hasselt, Kunstlaan 5, 3500 Hasselt

Prijs: 15 euro (ter plaatse contant te betalen), incl. koffie, warme lunch en twee voorstellingen

Inschrijven bij VTI, communicatie@vti.be, tel. +32 (0)2 274 17 62.

Voor meer informatie: www.krokusfestival.be

Nederlands-Vlaams platform podiumkunsten

24 - 26|02|2009

de Brakke Grond, Amsterdam

De Brakke Grond en Frascati WG organiseren van 23 tot 28 februari in Amsterdam het internationale dans- en performancefestival *Something Raw* (SR). *Something Raw* detecteert en toont alternatieve pistes en nieuwe trends in het hedendaagse dans- en performance-landschap. Dit jaar draait SR rond performativiteit en het verlangen om de relatie met het publiek te verhevigen. Een mix aan voorstellingen, debatten, films en installaties zorgt voor een interdisciplinaire verkenning van het thema. VTI, TIN en de Brakke Grond werken van 24 tot 26 februari een speciaal programma uit voor programmatoren. Vlaamse programmatoren worden uitgenodigd om het festival intensief bij te wonen en met hun Nederlandse collega's in gesprek te gaan over issues als spreiding, communicatie en de relatie met het publiek. Een meer gedetailleerd programma verschijnt binnenkort op www.vti.be.

Meer info: ann@vti.be

MAART

Workshop SPACE

Brussel

5 & 6|03|2009

SPACE (Supporting Performing Arts Circulation in Europe) is een nieuw Europees netwerk met naast VTI ook TIN, Ente Teatrale Italiano (ETI), British Council, Pro Helvetia, Office National de la Diffusion Artistique (ONDA), Red House Centre for Culture and Debate (Bulgarije), Arts and Theatre Institute (Tsjechië) en NTIL (Letland) als stichtende leden. In september 2008 diende SPACE bij de EU een subsidievraag in om erkend te worden als project voor de 'networking of existing structures supporting mobility in different cultural sectors'. In de werking van SPACE treedt VTI op als de trekker van een pilootproject over de ontwikkeling van standaarden voor de uitwisseling van data over internationale mobiliteit van podiumvoorstellingen. Daarnaast richt SPACE zich ook op opleidingsmodules voor onder meer tourmanagers, critici en medewerkers van (nationale) culturele instituten. Op 5 en 6 maart organiseert VTI een workshop in Brussel over het gebruik van 'linked data' technologie, in het kader van de onderzoekslijn over data-uitwisseling.

Praktisch

Datum: donderdag 5 en vrijdag 6 maart

Plaats: Brussel (plaats te bepalen)

Taal: Engels

Prijs: gratis

Inschrijven: bij VTI, marijke@vti.be

De stilte en de storm

**Studiedag kinderkunsten Storm op Komst en publicatie
13|03|2009
de Warande, Turnhout**

Op deze studiedag staan de maker en zijn artistieke product centraal. Via gesprekken en debatten worden de thema's besproken die het afgelopen jaar de revue passeerden tijdens het overlegetraject Kinderkunsten. Tussen de bedrijven door zetten we met concrete, meerjarige acties en aanbevelingen bakens uit voor een dynamisch en toekomstgericht kinder-kunstenlandschap. Tijdens deze studiedag stelt VTI ook een publicatie voor over het podiumkunstenlandschap voor en/of met kinderen en jongeren. In deze uitgave worden de reflecties en uitkomsten van het Overleg Kinderkunsten samengebracht tot een stevig actieplan en gekoppeld aan een aantal boeiende bijdragen van externe auteurs en interviews met makers. Deze studiedag is bedoeld voor makers, programmatoren en producenten van kinder(podium)kunsten en is een samenwerking tussen Storm op Komst en VTI. Het precieze programma vind je verderop in deze *Courant*.

Praktisch

Datum: vrijdag 13 maart 2009 van 10:00 tot 17:00

Plaats: de Warande, Warandestraat 42, 2300 Turnhout

Prijs: er wordt een bijdrage van 10 € gevraagd voor de catering (ter plaatse contant te betalen)

Inschrijven vóór 06.03.09 bij VTI, communicatie@vti.be,

tel. +32 (0)2 274 17 62

Voor meer informatie: www.stormopkomst.be

Take the stage ? Meet your school

**15|03|2009
La Bellone, Kaaistudio's**

Je kent leerlingen die op het punt staan de secundaire school te verlaten en die dromen van een toekomst in de podium- of filmwereld als acteur, danser, regisseur, scenograaf, circusartiest ...? Om hen te helpen kiezen uit de vele podiumopleidingen in Vlaanderen en Wallonië, brengen VTI en La Bellone ze allemaal samen in Brussel op 15 maart. Op het programma: ontmoetingen met docenten en (oud) studenten, toonmomenten, kijklessen, workshops ... En alle informatie die nodig is om goed voorbereid aan de toelatingsproeven van de scholen te kunnen deelnemen. De dag zal worden afgesloten met een publiek debat over de podiumopleidingen in België.

Een initiatief van VTI en Maison du Spectacle La Bellone, in samenwerking met CANON Cultuurcel en Kaaitheater.

Praktisch

Datum: zondag 15 maart 2009 vanaf 11:00

Plaats: Brussel (Kaaitheaterstudio's en La Bellone)

Prijs: gratis

Meer info: www.vti.be/takethestage of maarten@vti.be

**Internationale conferentie cultuur in/en ontwikkeling
26-27|03|2009
KVS, Brussel**

Cultuur heeft een belangrijke hefboomfunctie in de ontwikkeling van een samenleving (zowel in noord als zuid).

Daarom hebben een aantal partners in het culturele en ontwikkelingsveld de handen in elkaar geslagen om dit onderwerp onder de aandacht te brengen van beleidsmakers en actoren. Het gaat om vzw Youkali, die de brugfunctie tussen cultuur en ontwikkeling als zijn hoofddoelstelling ziet, Kaaitheater, KVS, Vredeseilanden, Démos en VTI. Via dit samenwerkingsverband willen de betrokken partners:

- 1) informatie/*good practices* verzamelen en beschikbaar stellen voor de culturele en ontwikkelingssector
- 2) bijdragen tot visieontwikkeling die kan leiden tot een aangepast beleidsinstrumentarium en -afstemming tussen de verschillende beleidsniveaus
- 3) sensibiliseren ten aanzien van de publieke opinie en bredere bevolking

Op 26 en 27 maart 2009 vindt in de KVS een colloquium plaats rond culturele en artistieke ontwikkelingssamenwerking, dat zowel op informatief, sensibiliserend als beleidsmatig niveau een lans wil breken voor een structurele inbedding van cultuur in ontwikkeling. Het concrete programma (met verschillende internationale sprekers) zal in de loop van februari worden bekendgemaakt op www.vti.be.

APRIL

Eerste Hulp in O.

**03-04|04|2009
Oostende**

Voor het tweede jaar op rij stellen VTI, Vrijstaat O, Theater aan Zee en Bâtard een stevige tweedaagse samen voor beginnende kunstenaars en al wie hen wil begeleiden. Op het programma staan concrete workshops over zakelijke, organisatorische maar ook artistiek/inhoudelijke kwesties – aangevuurd door statements, debat en toonmomenten. Ondertussen is er veel ruimte voor ontmoeting en gesprek. EHiO verwelkomt nieuwe deelnemers maar nodigt ook aanwezigen van vorige edities EHiO en First Aid BXL opnieuw uit. Het programma krijgt telkens een inhoudelijke update en houdt vanaf 2009 rekening met verschillende instapniveaus. Alle details worden binnenkort bekendgemaakt op www.vti.be/ehio.

In samenwerking met Theater aan Zee, Bâtard en Vrijstaat O.

Meer info: maarten@vti.be

MEI

**Courant #89: dossier muziektheater
1510512009**

JUNI

**Conferentie muziektheater i.s.m. Lod, Transparant,
Muziekcentrum Vlaanderen, Vlaamse Opera**

TRAJECT KINDERKUNSTEN

Hoe moet het verder met de Vlaamse kinder(podium)kunsten? Met die vraag ging een aantal makers, producenten en programmatoren in januari 2008 aan de slag bij VTi. Via maandelijks overleg zochten ze naar mogelijke antwoorden over maken en produceren, over commercialisering en subsidiëring, over vrije en schoolvoorstellingen, over opleiding, diversiteit en publieksbereik. Het Overleg Kinderkunsten kende sinds zijn start al een tussenstop met een studiedag tijdens Het Paletfestival in HETPALEIS. Op 23 februari wordt halte gehouden op het Krokusfestival met een dag over kinderen, jongeren en dans. Op 13 maart kent het traject een voorlopig hoogtepunt met een studiedag tijdens Storm op Komst en de uitgave van een publicatie Kinderkunsten.

De dans ontsprongen, part 2

Studiedag dans voor een jong publiek - Krokusfestival

23 | 02 | 2009

CC Hasselt

Bestaat er zoiets als een jeugddanslandschap in Vlaanderen? Welke structuren zijn er om makers te ondersteunen die dans maken voor een jong publiek? Welke rol kunnen de opleidingen spelen? En hoe zit het in het buitenland? Professionelen die bezig zijn met dans voor en met kinderen en jongeren worden uitgenodigd voor een studiedag op 23 februari in CC Hasselt, in aanwezigheid van een aantal internationale dansers en choreografen.

Deze studiedag is een samenwerking tussen CC Hasselt, Krokusfestival Dans en VTi.

Programma

- 10:15 Onthaal
- 10:45 Welkom door René Geladé (directeur cultuurcentrum Hasselt) en Ann Olaerts (directeur VTi)
- 11:00 Panelgesprek en discussie met Stephan Rabl (artistiek leider van Dschungel Wien, Oostenrijk), Sabine Seume (artistiek leider van haar eigen Ensemble, Duitsland) en Jack Timmermans (artistiek leider van De Stilte, Nederland)
- 13:00 Lunch
- 14:00 Voorstelling *Geheime Welten / Geheime Werelden* van Dschungel Wien (Oostenrijk)
- 15:00 Panelgesprek en bespreking: Alexandra Meijer (artistiek leider van keski.e.space en lid van de beoordelingscommissie dans) en Tiago Guedes (choreograaf, Portugal) in gesprek met het publiek
- 16:00 Voorstelling *Hé Eau / Dag Water* van Co. Myriam Dooge (Frankrijk)
- 17:00 Panelgesprek en bespreking met Dafne Maes (danseres, onderzoeker) en Myriam Dooge

Praktisch

Datum: maandag 23 februari 2009 van 10:15 tot 18:00

Plaats: CC Hasselt, Kunstlaan 5, 3500 Hasselt

Bereikbaarheid: het cultuurcentrum is vlot bereikbaar met het openbaar vervoer: trein Hasselt, gratis boulevardpendelbus (om de 5') tot aan de Kunstlaan. Gratis parking achter het gebouw.

Prijs: Er wordt een bijdrage gevraagd van 15 euro (ter plaatse contant te betalen). Hiervoor krijg je koffie, een warme lunch en twee voorstellingen.

Inschrijven bij VTi, communicatie@vti.be, tel. +32 (0)2 274 17 62

Voor meer informatie: www.krokusfestival.be

De stilte en de storm
Studiedag voor makers, programmatoren en producenten
13 | 03 | 09
de Warande

Op deze studiedag staan de maker en zijn artistieke product centraal. Via gesprekken en debatten worden de thema's besproken die het afgelopen jaar de revue passeerden tijdens het overlegtraject Kinderkunsten. Tussen de bedrijven door zetten we met concrete, meerjarige acties en aanbevelingen bakens uit voor een dynamisch en toekomstgericht kinderkunstenlandschap.

Tijdens deze studiedag stelt VTi ook een tastbaar resultaat voor van het overlegtraject: een **publicatie** over het podiumkunstenlandschap voor en/of met kinderen en jongeren. In deze uitgave worden de reflecties en uitkomsten van het Overleg Kinderkunsten samengebracht tot een stevig actieplan en gekoppeld aan een aantal boeiende bijdragen van externe auteurs en interviews met makers. Deze studiedag is bedoeld voor makers, programmatoren en producenten van kinder(podium)kunsten en is een samenwerking tussen Storm op Komst en VTi.

Programma

Vanaf 9:30	Inloop met koffie en thee
10:15-10:45	Gesprek 1 – Silvia Andringa (regisseur) en Inne Goris (theatermaker)
10:45-11:15	<i>Metamorfosen</i> – Joris Janssens (onderzoeker VTi)
11:30-12:00	Gesprek 2 – Jolanda Spoel (artistiek leider Siberia) en Dirk De Lathauwer (artistiek leider fABULEUS)
12:00-14:00	Broodjeslunch en gesproken column Stijn Vranken (dichter-performer)
14:00-14:30	Gesprek 3 – Marc Maillard (artistiek leider FroeFroe) en Veerle Hoppenbrouwers (managing director Arrano)
14:45-15:30	thematafels + koffie en taart
15:30-16:45	Debatgesprek met gasten + live illustraties Tom Schoonoooghe (jeugdillustrator)

Praktisch

Datum: vrijdag 13 maart 2009 van 10:00 tot 17:00

Plaats: de Warande, Warandestraat 42, 2300 Turnhout

Prijs: er wordt een bijdrage van 10 € gevraagd voor de catering (ter plaatse contant te betalen)

Inschrijven vóór 6 maart 2009 bij VTi,
communicatie@vti.be, tel. +32 (0)2 274 17 62

Voor meer informatie: www.stormopkomst.be

CONTACT

VTi
Sainctelettesquare 19
B-1000 Brussel
T +32.2.201.09.06
F +32.2.203.02.05
info@vti.be
www.vti.be
zoeken.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, Wessel Carlier, Christel De Brandt, Isabelle De Cannière, Martine De Jonge, Marijke De Moor, Joris Janssens, Annick Lesage, Dries Moreels, Ann Olaerts, Bart Ooghe, Maarten Soete, Anna van der Plas, Nikol Wellens

COURANT#88

Coördinatie dossier: Joris Janssens
Redactie: Marijke De Moor, Joris Janssens, Annick Lesage, Dries Moreels, Ann Olaerts, Maarten Soete, Nikol Wellens
Eindredactie: Jef Aerts
Vormgeving: Gunther Fobe, www.tiktaalik.be
Druk: SintJoris

De foto's in deze Courant werden geselecteerd uit beschikbaar materiaal in de VTi-collecties en op basis van de buitenlandse (overleden, levende) en Vlaamse (overleden) namen in de tabel op p. 13. De Vlaamse levende auteurs uit deze tabel vindt u terug in de repertoiregame op vti.be/repertoire.

Courant wordt gedrukt op 100% gerecycleerd papier.
ISSN 0776-1198

PLOEG VTi

De VTi-ploeg wordt gedurende twee maanden versterkt door Isabelle De Cannière, projectmedewerker conferentie BOM-vl.

BIBLIOTHEEK

Openingsuren
di-vr 14:00-18:00
za, zo, ma gesloten

Wie de documentatiedienst, bibliotheek en videotheek van VTi regelmatig en op een voordelige manier wil raadplegen koopt best een gebruikerskaart, die kost € 5,00. De kaart blijft 12 maanden geldig. Houders van een gebruikerskaart krijgen een abonnement op *Courant* en 10% korting op de VTi-bookshopartikelen. De bibliotheekcatalogus en het bibliotheekreglement raadplegen kan op www.vti.be.

BOOKSHOP

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

VTi-leden krijgen 20%, geregistreerde bibliotheekgebruikers en CJP-leden krijgen 10% korting bij aankoop van boeken, theaterteksten, tijdschriften, video's of cd's uit de VTi-bookshop.

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.

WHO IS WHO? WROTE WHAT?

▶ play the game and win a Poken



vti.be/repertoire



beeldmontage omslag

SHAKESPEARE - Macbeth

Macbeth - De Tijd, 1987-1988 (foto: Herman Sorgeloos)

Macbeth - Theater Froe Froe, 1999-2000 (foto: Theater Froe Froe)

Macbethbranding - Ensemble Leporello, 2008-2009 (foto: Ensemble Leporello)

Macbeth - TheaterMalpertuis, 1989-1990 (foto: onbekend)

Macbeth - Het Toneelhuis, 2003-2004 (foto: Phile Deprez)

Needcompany's Macbeth - Needcompany, 1995-1996 (foto: Phile Deprez)

>> NAAR DE INHOUDSTAFEL