

NO GUTS NO GLORY

Over de marge, het centrum en de toekomst van het toneel in Vlaanderen

Paul DE BRUYNE

Noot van de redactie:

In deze bijdrage gebruikt Paul De Bruyne het beleidsplan 2001-2005 van Het Toneelhuis (Antwerpen) als uitgangspunt om na te denken over de taken van stadstheaters, de verschillen tussen stadstheaters en margetheaters en de verhouding van het gesubsidieerde toneel tot het opkomende commerciële theater.

1. Intro: een stukje geschiedenis

Stelt u zich voor: toneelmakers die van aanpakken weten. Het komt misschien niet zo heel vaak voor, maar het gebeurt. Je ziet hoe beroemde collega's voorstellingen maken met een, om het vriendelijk uit te drukken, slome energie. Even ver verwijderd van de heilige muze als van een briljante goal. En je besluit niet ten onder te gaan in de zee van apathie. Je trekt je op een blauwe maandag terug uit het vermolmde centrum van de kunsten en richt op een eigen plekje in het bos een vitaal clubje op. Even noodzakelijk voor de spelers als brood en water. In direct contact met de verwarringen van de creativiteit. Je maakt voorstellingen die zo energiek zijn dat de open plekken in het bos te klein worden om de toeschouwers te bergen. Wat gebeurt er dan? Dan krijg je zin om terug te gaan naar de stad. En de vermolmde en half verlaten theaters te bezetten. En je zweert heilige eden: dat de sloomheid van vroeger niet zal terugkeren. Dat de frisheid van het woud niet verloren zal gaan. Dat er een combinatie gevonden zal worden van de noodzaak van de bossen en de noodzaak van de stad. Dat je beroemder zal zijn dan de beroemdheden van vroeger, maar dat je zelf niet oud, versleten, afgepeigerd en dement zal zijn voor je de fakkel hebt doorgegeven aan de bosgeuzen van de volgende generatie.

2. Een balans zoeken tussen centrum en marge

No Guts No Glory, zo heet het beleidsplan¹ dat door Het Toneelhuis is ingediend bij de verschillende Vlaamse overheden voor de subsidieperiode 2001-2005. In het beleidsplan kan men op welhaast elke bladzijde de worsteling van de

club lezen om zich een toekomst te denken als centrum van de theaterwereld in Antwerpen zonder de lessen die men heeft geleerd met de Blauwe Maandag Compagnie te vergeten.

Met veel aplomb claimt Het Toneelhuis de centrumfunctie van het toneel­land­schap in Antwerpen en misschien wel in heel Vlaanderen. Dat is verfrissend om te lezen. Nogal on-Vlaams ook. Hier wordt niet gesproken vanuit een valse bescheidenheid en voorgewende lage status maar vanuit de terechte zelfver­kerdheid van recente successen:

Het theaterlandschap heeft bovenal nood aan een *artistiek ijkpunt*, een groot huis dat het repertoire voor de grote scène weer *autoriteit* geeft en als *norm* kan gelden waar de marge (en het landschap) zich kan tegen afzetten of aan spiegelen.²

Deze zin is geen verrassing voor wie zich de problemen van het Vlaamse theater herinnert in de jaren 1980 en de vroege jaren 1990. De artistieke geloof­waardigheid van de stadstheaters was klein. No guts. En inderdaad no glory. Hoewel de stadstheaters met een groot deel van de subsidiekoek gingen lopen slaagden ze er niet in de collega's theatermakers, de gespecialiseerde pers en de harde kern van theaterliefhebbers te overtuigen van hun kwaliteit. Voor de critici en leden van de raden van advies, die in die jaren een steeds belangrijker rol kregen in het spreken over het toneel, werden de stadstheaters artistiek steeds marginaler. Nauwelijks nog in staat een recensie in de krant af te dwingen. Gestraft zelfs, met een vermindering van subsidie.

Met name het afhaken, op artistieke gronden, van de moedigste en creatiefste youngsters betekende op termijn de doodsteek voor het lopende beleid. De Blauwe Maandag Compagnie en anderen verzetten zich tegen de impotentie van de KNS, die men begreep als een gevolg van de verstikkende invloed van het poli­tieke en syndicale denken binnen het bedrijf. Organisatorische preoccupaties waren belangrijker dan de artistieke verzuchtingen. Vandaar dat in het beleids­plan, als een hoeksteen, de volgende hoofding verschijnt:

Een radicale keuze voor artiesten... In Het Toneelhuis staat de maker cen­traal.³

De artiesten, de makers, waaraan hier gerefereerd wordt, zijn overigens niet alleen de oude getrouwen van de Blauwe Maandag Compagnie. Het gaat hier om een veelheid van makers aan wie beloofd wordt dat ze allen, op een zo zuiver mogelijke manier, hun eigen ding mogen doen. Waarbij niet gestreefd wordt naar

een gelijksoortig eindproduct. Het project van Het Toneelhuis heeft niet een bepaald type voorstellingen op het oog. Aan de artiesten, voor wie *radicaal* gekozen wordt, wordt niet gevraagd dat ze allen in een neonaturalistische traditie zouden werken, bijvoorbeeld. Of met gelijkaardige repetitiewijzen. Of met dezelfde opvattingen over het maatschappelijk functioneren van toneel. Nee, de verscheidenheid is op zich een goed.

Hier toont zich de erfenis van de jaren in de marge. Daar past het niet te zoeken naar een eenheidsstijl. Daar past het evenmin onderlinge hiërarchieën na te streven. In de marge verdient iedereen die op een ernstige manier aan de eigen ontwikkeling werkt, respect van de peers, van de pers en van het kernpubliek.

Verscheidenheid -eerder dan een selectief esthetisch dogma- vormt de rug-gengraat, artistieke diversiteit als bedding voor creatieve botsing en bestuiving⁴

Toch is de verscheidenheid niet absoluut. En hier komt het idee van het centrum weer om de hoek kijken. Er moet een verwantschap geconstateerd worden met het project van Het Toneelhuis. En die verwantschap wordt getoetst in de persoon van Luk Perceval:

De positie en de figuur van Luk Perceval als artistiek leider is een cruciaal gegeven. In zijn persoon manifesteert zich de concrete aantrekkingskracht van Het Toneelhuis. Vanuit zijn geschiedenis als ex-KNS acteur, als regisseur en bezieler van Blauwe Maandag Compagnie en als oprichter van Het Toneelhuis toont en toetst zich de waarde van de poëtica die door Het Toneelhuis wordt hoog gehouden⁵

De balans die gezocht wordt tussen centrum en marge, wordt ook heel goed zichtbaar in de infrastructurele wensen en eisen in het beleidsplan. Het Toneelhuis runt op dit moment twee gebouwen en die wil men bewaren. De Bourlaschouwborg dient voor het presenteren van het grote repertoire: "forum en norm binnen de theatercontext van Antwerpen". En daarnaast organiseert men voorstellingen en repetities in de oude Cinema Tokio. Dit slecht geëquiperde tweede platform wil men ombouwen tot "Werkplek Twee" voor de initiatieven in de marge. Werkplek Twee moet de uitstraling krijgen van een "jeugdthunk en circus...een jong en levend theatercentrum met lage drempel". Maar ook het centrum-idee krijgt nog een architecturale vertaling. Het Toneelhuis wil op korte termijn een gebouw verwerven waar repetitieruimtes, administratieve diensten en ateliers samenkomen om zo het hart en het moederhuis van het bedrijf te vormen.

3. Beloftevolle uitgangspunten

De uitgangspunten van *No Guts No Glory* kunnen worden begrepen als reactie op de recente ervaringen van de betrokken theatermakers. Er is een dubbele beweging te zien: enerzijds een zeer sterke centralisering rond één persoon die de artistieke eenheid en de kwaliteit van het hele project bewaakt. Zo wil men het artistieke project tot elke prijs buiten en boven de politieke en organisatorische besognes houden. De tweede beweging is decentraliserend van aard: een grote inbreng van het margetheater en van jongeren, die in grote onafhankelijkheid kunnen opereren, binnen het kader van Het Toneelhuis.

Op het eerste gezicht heeft die basisoptie van het beleidsplan iets sympathieks, aantrekkelijks en haalbaars. Het voordeel van het creëren van een structuur waar centrum en marge elkaar raken lijkt voor de hand te liggen. Voor het centrum is het "creëren van de eigen oppositie" een middel om alert te blijven.

Door het geregeld inschakelen van jonge mensen krijgt het gezelschap zuurstof en worden de gevestigde waarden wakker gehouden en gedwongen de confrontatie aan te gaan.⁶

En omgekeerd, voor theatermakers in de marge en voor jongeren geldt dat zij kunnen werken in een artistiek en organisatorisch klimaat dat professioneel én veeleisend is, waardoor zij zich optimaal kunnen ontwikkelen. De haalbaarheidsfactor lijkt ook groot. Na het succes van het *Ten Oorlog*-project lijkt Perceval de man die én de artistieke én de organisatorische knowhow en het prestige bij collega's, pers, politiek en publiek heeft om de centrale functie van Big Chief inderdaad met succes te vervullen. Aan het tegenvoorbeeld van de Gentse theateroorlog⁷ is te zien dat Percevals 'natuurlijke' overwicht niet vanzelfsprekend is. Hij heeft het in de loop van zijn carrière veroverd. Nu dat overwicht en brede respect er is, bestaat de mogelijkheid om er gebruik van te maken. Doen, zou men denken.

Toch rijzen er bij een tweede lectuur van het beleidsplan een aantal vragen. Natuurlijk kan het niet echt verwonderen dat een beleidsplan de sporen draagt van de ervaringen van de opstellers ervan. Maar het is ook zo dat ervaringen vaak een gevangenis zijn: elk leger bereidt zich altijd voor op de voorbije oorlog. Kan men terzelfder tijd sterk centraliseren en decentraliseren? Kan men én kiezen voor een verscheidenheid aan makers én voor Luk Perceval? Kan men én het centrum én de marge dienen?

4. Moeilijke communicatielijnen

Vraagt men zich af hoe in het Toneelhuis de verhouding tussen centrum en marge concreet zal verlopen, hoe er op artistiek niveau gecommuniceerd zal worden tussen Perceval en de onafhankelijke productiekernen, dan blijft men op zijn honger zitten. De problemen die opdoemen zijn niet niks en al bij al nogal voor-spelbaar.

Wat het margetheater in Vlaanderen is, wordt in het beleidsplan niet gedefinieerd, maar wel worden een aantal namen genoemd van makers die aangesproken kunnen worden voor samenwerking: De Tijd, De Koe, Stan, De Roovers, Zuidpool, Decorte⁸ en anderen. Het woord *verscheidenheid* is hier inderdaad op zijn plaats. Zijn al deze makers en groepen geschikt om te functioneren binnen het Toneelhuis-project? Hoe vaag is de term *verwantschap* dan niet? Misschien zo vaag dat hij helemaal niets betekent. In elk geval lijkt er mij maar een heel beperkt publiek te bestaan, dat het werk van al deze makers kan en wil appreciëren. Zal onder druk van zoveel verscheidenheid überhaupt ooit wel een Toneelhuis-project ontstaan? Tenminste in de hoofden van de toeschouwers. Zal het label "goedgekeurd door Perceval" volstaan om een Toneelhuis-gevoel te creëren?

Wat al de geïnviteerde makers wel gemeen hebben is een groot besef van autonomie en koppige eigenheid. Het margetheater stelt de ontwikkeling en het onderzoek van de makers nu eenmaal centraal. Het publiek wordt vriendelijk gevraagd mee te sporen. Het publiek bepaalt de reisroute niet. Hoe verhoudt die grote onafhankelijkheid zich tot het principe van de dialoog met het project-Perceval? Kan Perceval de repetitieruimte binnenwandelen, de eigen impulsen volgen en de repetitie overnemen? Of mogen de gasten van Het Toneelhuis de knip op de deur houden en Perceval eruit flikkeren als hij veranderen wil wat hem niet aanstaat? Over de modaliteiten van het gesprek tussen de chieft en de gasten rept het plan met geen woord.

En hoe zit het met de producten die gemaakt zullen worden? Men hoeft niet kwaadaardig te zijn om te stellen dat veel van de beoogde invités een onwil en zelfs een onkunde hebben om voorstellingen te maken die meer dan enkele duizenden diehards onder het potentiële theaterpubliek kunnen aantrekken. Horen dit soort producten thuis in het project? Als er een communicatie op gang moet komen tussen marge en centrum zal Perceval moeten beslissen waar *de radicale keuze voor artiesten* stopt. Men kan die beslissingen ad hoc nemen, iedere keer als een afgewerkt product zich aandient. Dat zal af en toe zeer pijnlijk zijn. Maar is het gewoon niet verstandiger daar bij voorbaat, planmatig over na te denken?

Ook de communicatielijns met *de jonge mensen* die binnengehaald zullen worden is niet zonder ruis. Als artistieke zwaargewichten jongeren binnenhalen om *de eigen oppositie te creëren* betekent dat vaak de verstikkingsdood voor de uitverkorenen.⁹ Bovendien lijkt de Vlaamse theatergeschiedenis ons te leren dat de beste kids alleen door zelf weg te breken resultaat halen. Dat was niet alleen zo met de generatie van de jaren 1980, maar ook met die van de jaren 1970 (Internationale Nieuwe Scène en anderen). Het klinkt een beetje papa-achtig om dat proces vóór te willen zijn.

Nog problematischer dan de vraag hoe Perceval met de marge zal communiceren, lijkt me de vraag hoe mensen uit de marge en de jongeren zullen communiceren met de praktijken en de producten van de gevestigde waarden (het plan noemt, naast Perceval: Rijnders, Simons, Joosten). Mogen zij in de repetities binnenstruinen en de zaak overnemen omdat het werk niet met hun gevoel van artistieke verwantschap lijkt te kloppen? Hoe kunnen zij op een artistieke manier - en niet in het café - commentaar leveren op de werkwijzen en resultaten van *de ervaren ratten*. Ik zie het nauwelijks gebeuren. Ook bij de ervaren makers is 'autonomie in het werk' een heilig gegeven. In welk soort praktijk zullen de jongeren en marge-gasten het Toneelhuis-project mee bepalen? Geen idee. Ik vrees dat men wel uitgenodigd wordt om mee te eten, maar dat men zich altijd een beetje een buitenstaander zal voelen.

De onheldere artistieke communicatielijnen in Het Toneelhuis hebben ook een pendant in de infrastructuur. Hoe gaat dat *fantastische jeugdthunk* zich verhouden tot de Bourla en het nieuwe gebouw? Een normaal mens heeft toch geen drie stamcafés? Doorzakken in drie huizen tegelijk lijkt me moeilijk. Kliëkjesvorming dient zich aan: de manneken van De Werkplek, tegen de watjes van den Bourla en de moekes van het Moederhuis. Men ziet het al levendig voor zich.

Het hele communicatieconcept lijkt me dus onhelder. Maar het is bovendien ook kwetsbaar omdat het heel erg samenhangt met het subjectieve verwantschapsgevoel van één persoon. Is dit niet een beetje sekte-achtig? En vooral, kan het werken binnen een middelgroot bedrijf? Een artiest is - dat is geweten - net zo goed als zijn laatste project. Stel dat op *Ten Oorlog* een aantal voorstellingen volgen waarbij niet iedereen overtuigd is van de hoge kwaliteit. Dan is het gezag van Perceval natuurlijk meteen veel kleiner. Waardoor de communicatielijnen onmiddellijk onder zware druk zullen komen te staan. Om nog maar niet te spreken van lange afwezigheden wegens niet naast zich neer te leggen commerciële buitenkansjes in het buitenland, of de eenvoudige mogelijkheid van de trap te vallen. Valt dan het hele Toneelhuis-project niet uit elkaar?

5. Hoe creëer je een centrum?

Een nog dwingender probleem dan dat van de artistieke communicatie tussen Perceval en de sterk autonome productiekernen is dat van de creatie van het centrum-idee zelf. Er wordt in het beleidsplan veel aandacht besteed aan het feit dat de vaardigheden en gevoeligheden van het margetheater binnengehaald moeten worden. Het blijft daarentegen in grote mate onbesproken hoe de norm gecreëerd zal worden, wat de voorwaarden zijn om tot een artistiek ijkpunt te komen, hoe men een artistieke autoriteit blijft. Het alfa en het omega van het plan is hier, opnieuw, de vermeende kwaliteit van Perceval. Alle andere manieren om over *de norm en het ijkpunt* na te denken worden niet ver doorgezet.

De kwestie van het repertoire is een goed voorbeeld. Men neemt aan dat het belangrijkste theater van het land garant moet staan voor het doorgeven van de canon van het repertoire. Het Toneelhuis neemt die taak op zich¹⁰, dat spreekt. Toch doet men nauwelijks uitspraken over de verhouding tot de traditie. Nee, men besteedt voornamelijk aandacht aan het feit dat de canon hertaald moet worden en dat vormen van de nieuwe beeldculturen hun plaats moeten krijgen in het werken met de canon. Misschien is het in een beleidsplan niet onaardig om ook uitspraken te doen over de te verwachten keuzes van stukken. Een analyse te maken van de eigen smaak en opvattingen daaromtrent. In welk bedrijfsplan mag men vaag blijven over de producten die men wenst te maken? Het kan voor Het Toneelhuis toch geen idiote denkoefening zijn om na te gaan welke producties gespeeld zullen worden na het komende seizoen? In het margetheater is de inspiratie van het moment een groot goed. In de marge kan en hoort men te roepen: "Wij komen wel met iets moois. Vertrouw ons. Wacht maar af." In een centrumtheater verwacht ik meer planning. Meer zakelijke informatie aan het publiek, de raad van beheer en de subsidiegevers. En een kleiner appèl aan het blinde vertrouwen van pers, politiek, publiek.

Hoe creëer je de norm? Ik neem aan ook door voornamelijk in eigen huis mooie producties te maken. Vreemd in deze is dat cruciale momenten in de jonge geschiedenis van Het Toneelhuis niets te maken hebben met eigen producties. De opening van het huis besteedt men uit aan een kleine productie van verre vrienden. En de enige voorstelling waarover een brede appreciatie ontstond, het Potterproject van Hollandia, kwam ook niet uit eigen stal. Er was wel het succes van *Schlachten*, maar uiteindelijk blijft dat een ver-van-mijn-bed show voor het eigen publiek. Men opteert ervoor in het beleidsplan geen uitgebreide analyse te maken van het voorbije werk. Ten onrechte. Een juiste zelfkritiek schept vertrouwen.

Zeker als het hele plan valt of staat met vertrouwen dat gevraagd wordt in het onderscheidingsvermogen van één persoon.

De belangrijkste manier, misschien, om een groep in het centrum te onderscheiden van een groep in de marge, is dat de eerste zich niet kan onttrekken aan de belangrijke debatten die spelen in de maatschappij die zij bedient. Men kent margetheaters die zich zowat exclusief bezighouden met theatertechnische problemen rond acteren, het gebruik van nieuwe media of andere deelaspecten. Men kent groepen in de marge die de artistieke gedachtegang beperken tot het wel en het wee van de geslachtsdriften. Men kent margetheaters die niets anders doen dan het verwachtingspatroon van toeschouwers zo bruskeren dat er alleen freaks in de zaal zitten. Maar het stadstheater kan zich dat niet permitteren. In het stadstheater moet de hele cultuur op de snijtafel liggen. In het beleidsplan wordt dat gelukkig ook met zo veel woorden erkend. Het theater moet een forum zijn voor

Een breed spectrum van ideologische, morele, politieke en esthetische uitingen...¹¹

In de openingsseizoenen van Het Toneelhuis is het de vraag of dat allemaal een beetje wil lukken. Maar voor de toekomst vermeldt het plan gelukkig met nadruk de forumfunctie:

Van het theater als forum gaat een wezenlijke maatschappelijke impuls uit. Het theater wordt op die manier naast een forum van de samenleving, een niet te recupereren kritische vrijplaats voor verschillende strekkingen, zowel van politieke als van esthetische aard, een bron voor zelfstandigheid, authenticiteit en zelfbewustzijn die aan een forum zijn betekenis geeft.¹²

Opnieuw is de persoon van Perceval hier de bewaker van het theater als forum. Er is niemand die het voorbij werk van Perceval kent, die eraan twijfelt dat hij de moed en de vaardigheden heeft om in het eigen werk een *kritische vrijplaats* te creëren. Toch wordt er in het beleidsplan niet ingegaan op de mogelijkheden en beperkingen van het theater en van Perceval om het publieke debat te voeren.

Wat het theater (en niet alleen het theater, dat spreekt vanzelf) kan inbrengen in het maatschappelijk debat, denk ik, zijn de verborgen, vaak zwarte agenda's ervan. Als een maatschappij worstelt met zijn taboes op persoonlijk en politiek

vlak. Ik noem maar: gewelddadigheid in het persoonlijke leven. Ik noem maar: een nooit openbaar verwerkte koloniale geschiedenis. Dan is het theater een goede plek om - via zelfonderzoek van de acteur, de schrijver en de theatermaker - de pedofiel en kolonist in eigen hart en in eigen driften te (h)erkennen. Het is een nuttige, vaak tegendraadse bijdrage aan openbare debatten die de neiging hebben om een te makkelijke consensus te vinden rond begrippen als tolerantie, democratie, respect voor het individu, gelijkwaardigheid tussen seksen, nationaliteiten, godsdiensten, rassen. En het moet gezegd: het is aan Perceval toevertrouwd veel van Vlaanderens zwarte dozen open te breken.

Toch kan, zelfs in een eerlijk zelfonderzoek van Perceval en van zijn verwante zielen, het hele debat door hen alleen niet op een bevredigende manier op de planken gebracht worden. Het is in zekere zin gênant om op te merken (het niet opmerken is zo mogelijk nog gênanter) maar de leider van Het Toneelhuis is een blanke, heteroseksuele man van in de veertig. En dat bepaalt onvermijdelijk het oogpunt van waaruit het forum beheerd zal worden.

Men kan er donder op zeggen dat de komende jaren in Het Toneelhuis de stem van vrouwen, allochtonen, homoseksuelen en ouden van dagen niet luid zal klinken. Het probleem is bekend en zo moeilijk op te lossen dat er in het beleidsplan met geen woord over wordt gerept. Het is vooralsnog not done in artiestenland om dit probleem van representatie van bepaalde groepen te stellen en het aan te gaan. Positieve discriminatie is not done in artiestenland. Het is vooralsnog een heilige wet en vooronderstelling dat kwaliteit 'nu eenmaal' sekseneutraal en rasloos is. Er wordt vastgehouden aan de stelling dat echte kwaliteit uiteindelijk als vanzelf boven komt te drijven. Of het nu om de kwaliteit van een vrouw, een belegen tachtiger of een homoseksuele Marokkaan zonder benen gaat. Bovendien, en dat is misschien nog de meest perfide gedachte, gaat men ervan uit dat een diepgaand artistiek zelfonderzoek van de artiest altijd zal uitkomen op inzichten en uitingen die genderloos en rasloos zijn. De muze denkt 'nu eenmaal' niet in termen van groep en maatschappelijke macht en status.

Misschien kan bovenstaande redenering vastgehouden worden in de marge van het bestel. Maar kan een hoeksteen van de dominante cultuur als Het Toneelhuis het zich permitteren om politiek incorrect te zijn, door bepaalde groepen en gedachten geen stem te geven? Kan een openbare tv-omroep zich dat permitteren? Opnieuw: kan het meest gesubsidieerde toneelgezelschap van het land zich dat permitteren?

Eerlijk gezegd, ik geloof van niet. Het probleem ontkennen zoals in het plan

gebeurt, is niet netjes. Zeker omdat men in andere heikele kwesties wel gelooft in een maakbaarheidsstrategie. Zo kiest Het Toneelhuis er op een agressieve manier voor om acteurs op te leiden die geschikt zijn om in een grote zaal te spelen¹³, met name door een deel van de theateropleiding over te nemen. Waarom zou zoiets kunnen en zou het onmogelijk zijn een programma op te stellen, en te financieren, waarin allochtone acteurs, regisseurs, muzikanten enz. een plek kunnen krijgen in de onderneming? Waarom zou het, om een tweede dwarsstraat te noemen, een onoorbare strategie zijn om enkele van de vele topregisseuses uit de wereld binnen te halen, ook omdat het vrouwen zijn?

6. Het niet aflatend gesprek met de publieke opinie

Het Toneelhuis maakt zich van de problematiek van de verantwoordelijkheid van de centrumfunctie te makkelijk af. Dat bleek, wat mij betreft, ook in de *Liefhebber*-rel met politicus Ward Beysen. Vaak klonk in de toon van de Toneelhuis-reacties een verontwaardiging door die niet ter zake deed. Het lijkt me het volste recht van een politicus, als vertegenwoordiger van de publieke opinie en van de belastingbetaler, vragen te stellen over wat er op een scène wordt getoond. Een toneelgroep moet de rust en het geduld opbrengen om de eigen toeschouwers, maar ook de publieke opinie tekst en uitleg te verschaffen bij de mores van een groep of een voorstelling. Zeker de opmerking van Beysen, dat het stadstheater een familietheater moet zijn (en dus seks en geweld moet mijden), verdiende een ernstig antwoord. Niet antwoorden op een dergelijke uitlating is een teken van zwakte.¹⁴

Als men claimt de norm en het ijkpunt van het toneel in Vlaanderen te zijn, en daar een smak geld voor vraagt, moet men ook de last van die positie dragen: men is deel van de hegemonie, men is een symbool, men is een representant, men hoort het beste van de cultuur te vertegenwoordigen enz. Men moet op de claim aangesproken willen worden.

Als centrumtheater heeft Het Toneelhuis de plicht de positieve waarden van de actuele cultuur (de tolerantie, de gelijkwaardigheid tussen mensen en groepen) te ondersteunen, maar in het debat dient men ook te verdedigen dat men dat op een tegendraadse manier kan doen. Via de omweg van de ironie, of via het tonen van intolerante, racistische, gewelddadige, seksistische gedragingen en uitingen van personages omdat de realiteit (waarin die gedragingen voorkomen) nu eenmaal de bron en toetssteen is van het gedrag op de scène. Het verwoorden van de donkere kanten van de ziel en van het samenleven is een opdracht van de kunst.

Een centrumtheater moet een zo open mogelijke discussie met zijn toeschouwers en met de publieke opinie aangaan. Meer zelfs, het moet zich in de keuze van zijn tekens (van script tot rekwisiet), zelfs laten sturen door toeschouwers en publiek.¹⁵ In deze alleen maar terugvallen op de vrijheid van de artiest om zich uit te drukken zoals hij wil, is onzin. Een centrumtheater kan niet terugvallen op de ideologie van de zuivere autonomie, en het zuivere onderzoek. Hier ligt een wezenlijk verschil met een margetheater. Wie gaat voor een absolute vrije meningsuiting, riskeert uitgesloten of liever nog genegeerd te worden, in het maatschappelijke debat. Iets wat voor de kunsten in Vlaanderen sowieso een groot probleem is: men is volstrekt onbelangrijk.¹⁶

Toneelmakers die opereren binnen een groot gezelschap moeten een onderscheid leren te maken tussen hun rol van publieke figuur, en de eigenlijke artistieke arbeid op de werkvloer. In de repetitieruimte zijn verwarring, amoraliteit, verwantschap, enthousiasme, politieke incorrectheid, wanhoop en vertrouwen noodzakelijk omdat het voorwaarden zijn voor creatie. De publieke figuur moet helder, politiek correct, zakelijk en consistent zijn omdat dat voorwaarden zijn voor het publieke debat. In het beleidsplan van Het Toneelhuis klinkt misschien teveel de cultuur van de repetitieruimte door en te weinig de debatcultuur met een publieke opinie.¹⁷

Op dat punt valt het beleidsplan van Het Toneelhuis trouwens een en ander te verwijten. Het plan analyseert de artistieke en maatschappelijke omgeving waarin het bedrijf zal functioneren onvoldoende. Dat is jammer.

7. Einde van het aanbod-denken

Wie het plan van Het Toneelhuis leest in het licht van de actuele discussies rond het cultuurbeleid in een aantal West-Europese landen kan zich moeilijk van de gedachte ontdoen dat het in zekere zin een ouderwets soort beleidsplan is. Het is namelijk bedacht vanuit een filosofie van het aanbod, een uitloper van de filosofie van de autonomie van de kunstenaar. Gerardjan Rijnders was er het boegbeeld van. Met een perfect gevoel voor timing, heeft Rijnders dan ook aangekondigd zich terug te trekken als artistiek leider van Toneelgroep Amsterdam. Zijn tijd, als leider van de belangrijkste Nederlandse centrumgroep, lijkt inderdaad voorbij.

In de jaren 1980 en de vroege jaren 1990, was het aanbod-denken bon ton en dominant in de landen met een belangrijke subsidiëringpolitiek voor de kunsten.

In een recente nota¹⁸ van de Nederlandse minister van cultuur, Van der Ploeg, over het te voeren cultuurbeleid in de periode 2001-2004, wordt het als volgt geformuleerd:

Het cultuurbeleid is in de jaren tachtig steeds meer in het teken komen te staan van het kwaliteitsbegrip als autonoom uitgangspunt, dat wil zeggen steeds meer losgemaakt van zijn maatschappelijke context en ontdaan van wat steeds meer als de ideologische ballast van de jaren zeventig werd gezien. Kunst is in die opvatting niet dienstbaar aan maatschappelijke doelstellingen, aan het welzijn van burgers of de emancipatie van achtergestelde groepen. Kunst is vooral dienstbaar aan zichzelf. Die gedachte vormt het cultuurpolitieke sluitstuk van het proces van autonomisering en professionalisering.¹⁹

De actuele discussie rond het cultuurbeleid in een aantal landen draait om hoe die opvatting bijgesteld moet worden. Het belang van het publiek verdient opnieuw een centrale plaats te krijgen. Het is namelijk zo, dat in een welhaast exclusieve logica van het aanbod, de beroemde subsidieparadox²⁰ steeds nadrukkelijker op tafel komt te liggen. Waarbij de overheid wel wil accepteren dat er een onoplosbare paradox is. Maar men eist zo langzamerhand wel, dat de noodzaak om te subsidiëren een breder maatschappelijk draagvlak heeft dan in de voorbije decennia.

Als de overheid de artistieke autonomie en in het kielzog daarvan de kwaliteit, zoals beoordeeld door deskundigen, tot leidend beginsel maakt, stuit de overheid onherroepelijk op een subsidieparadox. Want het ontbreken van voldoende maatschappelijke vraag maakt overheidssteun noodzakelijk, maar tegelijkertijd twijfelachtig. Immers, waarom iets subsidiëren waar zo weinig vraag naar is?²¹

En dat er een probleem bestaat aan de vraagkant is voor zeer vele waarnemers overduidelijk.

Ging in het begin van de jaren zestig nog tien procent van de bevolking wel eens naar het gesubsidieerde beroepstoneel, nu is dat drie procent²²

Bovendien is dat publiek op een heel eenzijdige manier samengesteld:

Het publiek dat gebruik maakt van het gesubsidieerde cultuuraanbod bestaat voor het overgrote deel uit goed opgeleiden en gesitueerden in de middelbare leeftijdsklasse.²³

Het is natuurlijk niet zo dat het plan van Het Toneelhuis geen aandacht schenkt aan het publiek. Men heeft een marketingplan. Natuurlijk. Het valt in dat marketingplan vooral op hoe slecht men de gekende feiten over het theaterpubliek accepteert. Hoe, ook hier, nog niet is doorgedrongen dat men een centrumtheater is, geen clubje in de marge. Zo heeft de educatieve dienst die op stapel staat vooral initiatieven richting jongeren. Er wordt niet zichtbaar nagedacht over het feit dat niet-schoolplichtige jongeren doodeenvoudig niet naar het theater gaan. Zelfs niet naar een jeugdthonktheater. En dat, als men zich op schoolplichtige jongeren richt, men in het vaarwater van kinder- en jeugdgezelschappen als HET PALEIS komt.

Men voelt aan, zelfs in de formulering, dat andere initiatieven om een breder publiek te bereiken in de hoeden van Het Toneelhuis zelf nog niet echt tot enthousiasme leiden

Er wordt werk gemaakt van een gediversifieerd doelgroepenbeleid. Hoewel Het Toneelhuis zijn publiek niet a priori wil opdelen in aparte segmenten, noch specifieke doelgroepen viseert met zijn voorstellingen, toch is het voor de communicatie heel belangrijk verschillende doelgroepen te onderscheiden en daar de juiste middelen voor in te zetten.²⁴

Hoe dat doelgroepenbeleid eruit zal zien, blijft duister. Toch is het niet onmogelijk voor kunstinstellingen een balans te vinden tussen een groeiend, breder publiek en hoogstaande, door deskundigen erkende en door artiesten in vrijheid ontwikkelde, kwaliteit. In de wereld van de musea en het culturele erfgoed lijkt men verder te staan dan in de theaterwereld. Daar groeit het publiek explosief. In een steeds precaire maar boeiende mix van evenement-achtige publiekssuccessen en intiemere hoogstandjes. Waarom zou zoiets niet mogelijk zijn in de wereld van het gesubsidieerde theater? Het *Ten Oorlog*-project was eigenlijk toch een prachtige aanzet voor zo'n beleid.

8. Een foute analyse van het commerciële theater

De vraag naar een breder publiek is maar één vraag verwijderd van de vraag naar de subsidie zelf. Het Toneelhuis lijkt niet te beseffen dat het subsidiëren zelf niet meer als vanzelfsprekend mag worden beschouwd. In een tijd waarin luidop gevraagd wordt of de openbare tv-omroep nog wel zin heeft, kan diezelfde vraag ook aan het gesubsidieerde theater worden gesteld. Men mag ook niet vergeten dat sommige kunstvormen het kunnen doen zonder of met veel minder subsidies

van de overheid. Een hautain zwijgen over deze problematiek volstaat niet. Het is in elk geval een centrumgroep onwaardig.

Elke dag wordt in de theaters bewezen dat het subsidiëren op zich niet leidt tot goede voorstellingen. Het publiek spreekt zich in deze uit met de voeten: het haakt misschien niet massaal af, maar het haakt ook niet massaal aan. Behalve in het commerciële theater. Hoe onnadenkend het beleidsplan op dit punt is, blijkt uit de manier waarop men meent te kunnen afrekenen met het snel groeiende commerciële theatercircuit.

In de marge van de televisie-industrie is een pretpark van VIP-plezier ontstaan waar musicals, water-operettes en paardenballetten vooral aanleiding zijn om de fine-fleur van het belegend wezen bijeen te brengen... Het Toneelhuis wil zijn publiek niet als een te melken consument benaderen. ... geen allesverterende marketingstrategie die het publiek de zaal in rijen van vier laat binnenmarcheren ... het publiek dat aan het verkochte ticket vasthangt wordt (in het commerciële circuit) in de zaal gedreven ²⁵.

Wie dit neerschrijft, maakt het publiek, dat men zelf niet kan overtuigen van de kwaliteit van de eigen voorstellingen, belachelijk. En dus maakt men zichzelf belachelijk.

Vervolgens gaat men aan het eigen publiek eisen stellen. Het doet denken aan de arrogantie van Brecht in de jaren 1920. Toen ook was de voorstelling er niet voor het publiek, maar het publiek voor de voorstelling.

De bezoeker kan slechts evolueren door op de hoogte te blijven van hedendaagse kunstuitingen en door gedwongen zijn verwachtingspatroon te herzien. Wij eisen van het publiek een openheid van geest die regelrecht indruist tegen te voorspelbaar gemarketeerde formats die de nieuwe amusementsindustrie tegen fijne prijzen op de wereld zet.²⁶

Als subsidies tot dit soort zelfverheerlijking en blindheid drijven, is het inderdaad tijd zich af te vragen of ze wel zin hebben. Wie ogen heeft, heeft de laatste jaren intengendeel kunnen zien dat enkele van de mooiste spektakels door commerciële gezelschappen zijn geproduceerd. Een aantal theatertradities en -technieken (circustechnieken, technieken uit de music-hall) worden in het commercieel circuit beoefend op een niveau waar Het Toneelhuis alleen maar van kan dromen. Meer zelfs, een paar van de grootste actuele theatertalenten (Hans

Teeuwen, Theo Maassen) weigeren absoluut in het gesubsidieerde toneel te werken. Zij kijken neer op 'de ambtenaren'. Zij plannen Fawlty Towers-achtige voorstellingen (en zij hebben de kwaliteit om die te maken) buiten het gesubsidieerde circuit om. Nog even, en de mooiste *toneel*voorstellingen worden in het commerciële circuit gemaakt.

Het Toneelhuis lijkt hier een beetje op de BRT toen VTM opkwam. Men verspilde jaren door het fenomeen en de onderliggende behoeften niet recht in de ogen te durven kijken. In plaats van de opkomst van het commercieel circuit weg te honen, zou men er een analyse van moeten maken. Dat het voldoet aan een bestaande behoefte is toch een fenomeen van eerste orde? Ik verwacht in een hedendaags beleidsplan van een stadstheater strategieën om met de nieuwe situatie om te gaan. Ik verwacht plannen om voorstellingen te maken die ook voor de bezoekers van het Cirque du Soleil, Music Hall en aanverwanten, aantrekkelijk kunnen zijn.²⁷ Zelfs samenwerking mag toch geen taboe zijn?

Om het artistieke project van Het Toneelhuis waar te kunnen maken vraagt men een overheidssubsidiëring van een kleine driehonderd miljoen frank. Samen met de eigen inkomsten, stelt men een begroting voor met een omzet van 332.634.200 frank²⁸. Een bedrag dat in Vlaanderen zijn gelijke niet heeft. Men zou hopen dat er zo creatief mogelijk mee omgegaan werd. Ook in het schrijven van een beleidsplan.

9. Samenvattend

Samenvattend kan men zeggen dat het beleidsplan van Het Toneelhuis diep geworteld is in de marge-ervaringen van Luk Perceval. Het beeld van wat men wil bewaren is helder: autonomie van de maker, contact met jongere toeschouwers, contact met de nieuwe generatie collega's, een grote afstand tot het commerciële theater, geen esthetische dogma's, zo weinig mogelijk hiërarchie maar een gevoel van verwantschap.

Het is echter behoorlijk troebel wat men bedoelt met de claim van centrumtheater. Over de verhouding tot de toneelcanon is men vaag. De evidente beperkingen van de eigen blik, en de gevolgen daarvan voor het artistieke en maatschappelijke debat dat men wil voeren, lijkt men niet te willen (h)erkennen. De artistieke implicaties van de zoektocht naar een breed publiek wil men niet analyseren. De analyse van de artistieke en maatschappelijke omgeving is onbevredigend.

11. Een stukje toekomst

Stelt u zich voor: toneelmakers die van aanpakken weten. Het komt misschien niet zo heel vaak voor, maar het gebeurt. Na een guerrillaperiode in de bossen, heeft men de vermolmd theaters van de stad omsingeld en uiteindelijk veroverd. Wat te doen? Het bewaren van de spirit van de bossen, zich onderdompelen in de sferen van de stad?

Een echte keuze is er niet. Nostalgie is verschrompeling. Regeren is to go with the flow. Regeren is op een gemene manier vasthouden aan de macht. En alle dingen doen die nodig zijn om daar te blijven tot je oud, versleten, dement en afgepeigerd bent. Regeren is accepteren dat anderen, jongeren, je daarvoor zullen haten, de bossen in zullen trekken en je uiteindelijk levend zullen villen. Als je daar niet tegen kunt, had je in de bossen moeten blijven.

NOTEN

- 1 Luk Perceval, *No Guts No Glory*, Antwerpen: Het Toneelhuis, 1999. Ik gebruik de versie dd 30/9/99. De definitieve versie moest voor 1 november worden ingeleverd. Ik ga er van uit dat er geen grote wijzigingen meer zijn opgetreden in de definitieve versie.
- 2 *No Guts No Glory*, p. 2. De cursivering is door mij ingebracht.
- 3 *Idem*, p. 2.
- 4 *Idem*, p. 3.
- 5 *Idem*, p. 3.
- 6 *Idem*, p. 7.
- 7 Waarbij de leider van het Gentse stadstheater probeert een fusie, of samenwerkingsverband, te creëren onder zijn leiding. Omdat zijn artistieke overwicht niet vanzelfsprekend groot genoeg is, slaagt hij daar niet in. Veel Gentse toneelmakers vinden dat *zij* het artistieke centrum zijn, en slechts in termen van subsidies en infrastructuur 'marginaal zijn'. Zij kunnen zich 'dus' niet 'onderwerpen' aan de logica van het stadstheater.
- 8 In het plan wordt Decorte niet in één adem genoemd met de marge, maar met de leiders van de grote gezelschappen in Nederland. Ik neem aan dat dat een grapje is.
- 9 The Beatles haalden zo een aantal groepjes binnen bij Apple. Wie herinnert zich de namen nog?
- 10 *No Guts No Glory*, pp. 5-6. In het beleidsplan waar ik mee werk is de paragraaf over het repertoire nog niet ingevuld. Maar een gunstige, goed geïnformeerde wind leert me dat plannen over repertoirekeuze effectief nog heel vaag zijn. Zeker voor het tweede seizoen van het beleidsplan (en verder).
- 11 *Idem*, p.6.
- 12 *Idem*, p.6

- 13 Men heeft jaarlijks 2,6 miljoen frank over om tien lesopdrachten uit te voeren in Studio Herman Teirlinck . Daarnaast nog eens 3,9 miljoen voor jaarlijkse co-producties en 400.000 frank voor stagekosten . Dat alles met de uitdrukkelijke bedoeling jonge acteurs te leren om in een grote zaal te spelen.
- 14 De opmerking van Beysen hoorde ik in een tv-debat in *De zevende dag*. Perceval pakte die vraag niet op. Het kan natuurlijk zijn dat op een ander moment van het debat, in de geschreven pers, een antwoord mij ontgaan is. Dan vervalt de opmerking vanzelfsprekend.
- 15 Zoals Perceval deed in Wedekinds *Franciska*. Toen werd afgezien van het gebruik van een kinderkoor in een voorstelling met nogal wat huppelende blote geslachtsorganen. Het leek een verstandige beslissing in het toenmalige post-Dutroux klimaat.
- 16 Dat hoeft niet zo te zijn. Als in Duitsland Grass iets zegt over het maatschappelijke klimaat, staat het land op zijn kop. Als in Vlaanderen een theatermaker iets inbrengt haalt men hooguit de schouders op.
- 17 Een doorsnee Vlaamse artiest stapt het maatschappelijke debat in met de gevoeligheden van de repetitieuimte. Neem Antje De Boeck (in *De Morgen*, 28 mei 1999. In het kader van gesprekken over de nakende verkiezingen) : “ Politiek heeft te maken met strategische keuzes. Ik verfoei dat. Ik wil politici die vertrouwen uitstralen. Ik wil dat intuïtief kunnen aanvoelen. Maar die zijn er niet. Ik voel me verlaten door de politiek”. Het is een ontroerend statement. Van een toneelleider van een stadstheater verwacht men natuurlijk een ander soort discours.
- 18 Rick Van der Ploeg, *Cultuur als confrontatie. Uitgangspunten voor het cultuurbeleid 2001-2004*, 1999. <http://www.minocw.nl/confront/print.htm>
- 19 *Cultuur als confrontatie*, p. 5.
- 20 geformuleerd in Martinius,W. Oosterbaan, *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit, Kunstbeleid en Verantwoording na 1945*, 's-Gravenhage, 1990.
- 21 *Cultuur als confrontatie*, p. 5.
- 22 *Idem*, p. 2
- 23 *Idem*, p. 1.
- 24 *No Guts No Glory*, p. 18.
- 25 *Idem*, p. 16.
- 26 *Idem*, p. 16.
- 27 Hoe men daarover moet denken valt buiten het kader van dit verhaal. Maar zowel in thematisch opzicht, repertoirekeuze, organisatorische vormen is toch veel leuks te bedenken? In een land dat geen degelijke voorstelling heeft gemaakt over zijn koloniaal verleden. In een land waar *Happy End* (Weill, Hauptman, Brecht) nog niet is gespeeld. Moet het grote theater van een stad altijd weggeborgen blijven in de eigen veilige gebouwen? Is er geen fantastische inbreng te verzinnen van het sterk ontwikkelde straattheater? Enzoverder.
- 28 Met die cijfers haalt Het Toneelhuis net niet de 15% norm eigen inkomsten, die in Nederland de norm is.