

ASPECTEN VAN HET JONGE THEATER IN VLAANDEREN

Fred SIX

Noot van de redactie :

"Aspects du jeune théâtre en Flandre", de door Patrick Grilli gemaakte Franse vertaling van deze bijdrage, verscheen in *Septentrion*, jg. 15 (1986), nr. 3, pp. 18-24. Met toestemming van de Stichting Ons Erfdeel v.z.w. publiceren we hier de oorspronkelijke Nederlandse versie. Alhoewel dit artikel dus eigenlijk voor Franstaligen geschreven werd, zijn wij ervan overtuigd dat deze synthese van tien jaar theatervernieuwing in Vlaanderen ook onze lezers zal boeien.

1. Van lering tot bezinning

In 1972 werd de Vlaamse theaterwereld opgeschud door een spektakel dat internationale faam zou verwerven, en achteraf bekeken hét hoogtepunt werd van de jaren zeventig. Charles Cornette en Hilde Uitterlinden, niet tevreden bij de Antwerpse K.N.S., zetten toen samen met andere acteurs en met de Italiaanse regisseur Arturo Corso *Mistero Buffo* op. Vooral in twee opzichten was deze productie heel belangrijk. Primo: als expliciete uiting van verzet tegen de traditionele, burgerlijke cultuur. Secundo: als explosie van spelvreugde in het theater. In beide gevallen was *Mistero Buffo* schatplichtig aan mei 1968.

Op basis van teksten van Dario Fo, werd met *Mistero Buffo* een modern mysteriespel gecreëerd, waarin de bijbelse verhaalstof bekeken wordt vanuit de hoek van de speelse jongleur, de marginale theaterman uit de middeleeuwen. Aldus toonde *Mistero Buffo* eigenlijk op vermakelijke wijze de trieste positie van de kleine man en deed meteen een oproep tot actie en sociale revolutie, in plaats van 'middeleeuwse' lijdzaamheid. Het Kollektief Internationale Nieuwe Scène, de groep die uit *Mistero Buffo* ontstond, bleef dit doel trouw.

Als exponent van een anti-kapitalistische strijdcultuur is *Mistero Buffo* natuurlijk maar één element in de veel ruimere context van het zogenaamde 'vormingstheater'. Dit maatschappijkritisch en didactisch gerichte toneel zou tot diep in de jaren zeventig een aanzienlijke plaats innemen in de Vlaamse theaterwereld, vooral in het niet-officiële circuit, maar ook — zij het met minder nadruk op het aspect vorming — in het repertoiretheater. Het is meteen ook de eigen toneelschrijfkunst ten goede gekomen.

Beweren dat 'vormingstheater', zelfs in zijn breedste betekenis, het enige is wat de jaren zeventig hebben voortgebracht, is natuurlijk onzin. Toch mag het — historisch gezien — in het Vlaamse theaterlandschap genoteerd worden als het meest relevante fenomeen uit de periode 1968-1978. Het uitwaaierende genre illustreert daarenboven op markante wijze de algemene handhaving van een overwegend traditioneel, naturalistisch acteerpatroon (met herkenbare psychologisering en aangevuld met beelden- de symboliek), waarvan de jongste theatergeneratie resoluut is afgestapt.

De laatste jaren is er inderdaad een lichtung jonge toneelmakers aan het werk, wier theater een groot vraagteken plaatst achter de vanzelfsprekendheid van zo een open en 'gemakkelijke' communicatievorm. Bezinning en verinnerlijking hebben vaak geleid tot eigenzinnigheid, die haar neerslag vindt in een nieuwe theatercode en die verschillende uitwegen zoekt.

2. *Non-verbaal theater*

Dat het teksttheater een crisis doormaakt, is een internationaal verschijnsel. Significant in dit opzicht is de wildgroei op het vlak van bewegingsdrama, dans, mime en beeldend theater. Geen enkel festival dat zich respecteert, gaat aan een fenomeen als de post-moderne dans voorbij. Onze belangrijkste ambassadrice van het danstheater is ongetwijfeld Anne Teresa De Keersmaeker (°1960), die onder andere in *Rosas danst Rosas* op een heel persoonlijke wijze de bewegingen van alledag koel en hard detecteert en herstructureert.

Geregeld duiken acteurs op die een nieuwe groep oprichten met de bagage die ze hebben opgedaan na een paar jaar stage in de Parijse mime-scholen van Jacques Lecoq of Etienne Decroux, of na een scholingsperiode



Wonderen der mensheid door AKT-Vertikaal (seizoen 1984-85). Regie : Ivo Van Hove.
(Foto : Keoon)

bij het bewegingstheater van Pierre Friloux en Françoise Gédanken. Ook zijn een aantal jongeren, die vanuit hun opleiding eigenlijk 'plastisch kunstenaar' zijn, bijvoorbeeld via de performancekunst in het theater terechtgekomen. Jan Fabre (°1958) is daar één van. De groep 'Radeis' (ontbonden in 1984), die op spirituele wijze de gag een nieuwe plaats gaf in het theater, bestond uit een acteur, een decorateur-beeldhouwer, een keramist en een technicus.

In een tijd van economische crisis is het non-verbale theater overigens een handig produkt op de theatermarkt: lichaamstaal is immers universeel. In sommige produkties blijft de woordentaaal beperkt tot een verzameling Franse, Duitse en Engelse citaten, die fungeren als ruimtelijke signalen, naast vele andere. Het 'tekstboek' van Fabres *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was*, een acht uur durende voorstelling, beslaat nauwelijks drie bladzijden.

3. 'Tekst' versus 'theatertaal'

Het non-verbale theater is natuurlijk maar één segment. Men stelt niettemin vast dat de jonge Vlaamse theatermaker maar uiterst zelden teruggrijpt naar het beschikbare Vlaamse repertoire. Hij speelt vrijwel nooit werk van Hugo Claus, Walter van den Broeck, René Verheezen, Luk Van Brussel, Rudy Geldhof... Die auteurs worden voor het officiële theater gereserveerd.

Wel kiest hij — wat het moderne repertoire betreft — vaak voor Duitse auteurs: Botho Strauss (cf. *Het Park*, in een opgemerkte regie van Sam Bogaerts), Thomas Brasch, en in hoofdzaak Heiner Müller. Vooral bij de laatste twee gaat het meestal om erg onconventionele teksten, opgebouwd uit een conglomeraat van poëtische fragmenten, beelden en verhalen. De tekst fungeert als een open inspiratieveld, waarop de regisseur vrijelijk zijn eigen moestuin mag ontwerpen. In deze context is het trouwens typisch dat 'praatbaar' Thomas Bernhard zo veelvuldig naar het officiële theater wordt doorgestuurd.

De regisseurs van de jaren tachtig zijn, elk op hun manier, op zoek naar een nieuwe theatertaal. Men heeft geprobeerd het werk van de jonge



De idioot en de dood van Hugo von Hofmannsthal door Arca (seizoen 1982-83).
Regie : Pol Dehert (Foto : Kristin Daels)

garde te omschrijven met de ietwat vage term "Nieuwe Esthetiek". In elk geval wordt duidelijk dat de nieuwlichters minder bekommerd zijn om de principiële vraag naar de rol van het theater in en voor de maatschappij, dan om het vinden van een voor hem meer adequate, interne vormcode.

4. De klassieken en de nieuwe esthetiek

'Tekst' wordt hier een belangrijk deel van het eigenlijke vormexperiment. Dit wordt wellicht het best geïllustreerd door die opvoeringen waarin klassieke teksten onder het ontleedmes terechtkomen, wat overigens opvallend vaak gebeurt. De discrepantie tussen de klassieke 'tekstinhoud' van de auteur en de eigenzinnige 'tekstbenadering' via de acteur, maakt de nieuwe 'theaterinhoud' uit.

In het algemeen is een ostentatieve afkeer waar te nemen voor elke vorm van plat-realistisch acteren. Zegging, spreekdynamiek en gesticulatie maken zich los van het woord, gaan er haaks op staan, lopen het omver..., maar plaatsen juist hierdoor de tekst in tegenlicht en stellen hem in vraag. Het publiek wordt met een nieuwe decodering geconfronteerd.

Een regisseur als Jan Decorte (°1950) concentreert zich op close-reading van teksten van Shakespeare (*Cymbeline*, *King Lear*), Goethe (*Tasso*) of Hebbel (*Maria Magdalena*). Dit geldt evenzeer voor Mark Vankerkhove (°1960), die bijvoorbeeld Strindbergs *Freule Julie* weigert te spelen van uit een voorafbepaald concept en de tekst regel na regel aftast op zijn boeiende én zwakke plekken.

In het paradoxale samengaan van tekst-zorg en tekst-afbraak wordt precies één van de kritische reflexen van het jonge theater gemanifesteerd. Het gaat er dus op lijken dat minder de 'tekst', dan wel de 'tekststudie' het eigenlijke onderwerp van het stuk uitmaakt. Het feit dat de dramaturg meer armslag heeft gekregen in het creatieproces is hier zeker niet vreemd aan.

Is deze onconventionele dialoog met klassieke teksten in de eerste plaats een middel waarmee de jonge regisseur zijn eigen theaterdeeg kneedt, vanuit zijn eigenzinnigheid levert hij ook soms een bijdrage tot de theatergeschiedenis. Heel dikwijls worden minder bekende, 'onbruikbaar'

geworden stukken vanonder een dikke stoflaag gehaald en weer 'interessant' gemaakt.

Hoe boeiend dit zoeken ook is, men zal moeten toegeven dat het niet zo dikwijls tot echte hoogtepunten heeft geleid. De indruk ontstaat dat soms al te eenzijdig een bestaansgrond wordt gezocht in het parasiteren op al dan niet beschimmelde monumenten. Een dubbel gevaar bedreigt het 'dramaturgentheater'. Vooreerst overschat de dramaturg-regisseur vaak de efficiëntie van zijn theoretische tekstbemoeiingen, wanneer ze onder de ogen van een publiek worden gebracht. Tevens heeft het soms duidelijke gebrek aan evenwicht tussen regie en acteren tot gevolg dat 'grillen' van de regisseur door de acteur niet altijd voldoende vertaald worden in authentiek spel.

5. Poëtisering van de actie

Een en ander wordt wellicht nog acuter wanneer men de bestaande tekstpartituur als uitgangspunt achterwege laat. Steeds meer wordt er immers ook nieuw theater gemaakt 'naar aanleiding van' klassiek werk. Het eindresultaat houdt dan nog nauwelijks verband met het origineel, want de dramaturg-regisseur heeft niet geadapteerd, maar geconsumeerd. Hij legt het publiek niet (zijn visie op) het stuk voor, maar wel ideeën, beelden en emoties, die hij van zijn lectuur heeft overgehouden.

Jan Decorte, Paul Peyskens (°1953), Ivo Van Hove (°1959) ... gaan wel uit van drama's van Goethe, Hölderlin, Shakespeare, Tsjechov, Calderon..., maar gebruiken ze veeleer als alibi om met theater bezig te zijn. Hun analytische bedenkingen leiden uiteindelijk tot zelfstandige produkties. Slechts enkele fragmenten uit het origineel blijven behouden. 'Tekst' ontstaat vaak uit improvisatie, groeit mee met het werkproces, is geen premisse.

Het reduceren van de tekst heet bij Jan Decorte 'poëtisering van de actie'. Hij probeert die vooral te realiseren door 'een esthetisering van de armoede'. Het begrip 'armoede' in het theaterleven van de jaren tachtig heeft vele betekenissen. Het kan verwijzen naar de gebrekkige financiële middelen waarmee sommigen in Vlaanderen proberen vernieuwend theater

te maken. Het suggereert eventueel een waardeoordeel omtrent de schraalheid van het uiteindelijke produkt. Maar het refereert tegelijk ook aan een theaterklimaat, dat niet los te maken is van het tijdsklimaat.

6. Cultuur van de armoede

In een periode van laagconjunctuur voelt de mens zich onzeker, niet goed in zijn huid. In het theater werkt dit grote ongenoegen blijkbaar als een duchtige prikkel tot artistieke reflectie. Op dit ogenblik wordt in Vlaanderen met meer durf en doorzetting aan het theater gesleuteld dan in Nederland. De theatermakers van de jaren tachtig behoren tot een 'zachte', in veel opzichten platgeslagen generatie. Ze provoceren niet met slogans, maar met vormen.

Bestaande professionele normen worden overboord gegooid. Er wordt 'stuntelig' geacteerd in een vaak 'lelijk', onafgewerkt decor met veel karton, plastic, neonbuizen, videobeelden en enkele attributen in close-up. De acteurs gedragen zich als leerlingen, die hun onhandigheid cultiveren. Alsof ze niet goed weten wat aan te vangen met taal, lichaam en kledij.

De manier waarop ze aldus aan de tekst in de ruimte zijn 'ware' lichamelijke geven, mag op dramaturgische gronden verantwoord zijn, toch blijft een en ander zijn uitdagend karakter behouden. Nogal wat regisseurs weigeren met geschoolde, door hun opleiding 'misvormde' acteurs te werken, om aldus elke vorm van theatrale gaafheid te vermijden.

7. Attitudes van het moderne personage

Men heeft de indruk dat het moderne toneelpersonage zich vaak als poseur gedraagt en hierbij een aantal attitudes reveleert, die mogelijke strategieën zijn om in zijn (en onze) kleine wereld te overleven. Naïviteit is één ervan. Het sterkst treft men die aan in het werk van Arne Sierens (°1959). Het is een onschuldige vorm van escapisme, het zoeken naar een zachte uitweg uit een wereld waar men 'je m'en fous' tegen zegt. Zoiets als: in een hoekje gaan zitten om een klein stukje van die wereld uit te vergroten, en zich weemoedig koesteren in de melodramatiek van het verhaal.



Het huis van Bernarda Alba van Federico Garcia Lorca door Arca (seizoen 1985-86)
Regie : Pol Dehert

Een andere houding is fysieke agressie, als middel om zich af te reageren. Het moderne personage is minder karakter dan temperament, minder entiteit dan versnipperde reacties. In de uitbeelding primeert lichamelijke op de psychologie. Deze neiging tot visualiseren is bijvoorbeeld zeer duidelijk bij Pol Dehert (°1951). In de meeste van zijn ensceneringen wordt conventioneel acteren als begeleiding bij het woord vervangen door een fysiek (re)ageren op het woord. De personages weten vaak geen weg met zichzelf, hun emoties en hun verlangens. Ze kunnen niet van elkaars lichaam blijven, irriteren elkaar zodoende mateloos, maar raken hun eenzaamheid niet kwijt.

Het grote Ongenoegen waarin het modale personage zich koestert, neemt de vorm aan van landerigheid en brutale wrevel. Het lijkt daarenboven op een soort (modieus) fin-de-sièclegevoel, de uiting van een moderne ondergangsstemming. Sporen ervan vindt men ook in het repertoiretheater, waar op de affiche namen als Mirbeau, Jarry, Schwob, Laforgue, Schnitzler, Hofmannsthal e.a., analoge toonaarden aangeven.

Boven dit zweven tussen sentimentaliteit en agressiviteit staan een onmiskenbare neiging tot parodie, een uitgesponnen cynisme en vooral heel veel zelfironie, als middelen om te ontsnappen aan de overbelasting van een alweer zinkend cultuurschip.

8. Naar een nieuwe synthese ?

De intensiteit en authenticiteit waarmee Ivo Van Hove zijn acteurs soms 'emoties' laat vertolken, waardoor het personage op weg is om van 'poseur' tot 'acteur' te worden, brengt hem in de buurt van Jan Fabre. Fabre is de enige jonge regisseur wiens werk in zijn volle dimensie een echte kick geeft. Zijn berucht geworden *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* werd gecreëerd in 1982, precies tien jaar na *Mistero Buffo* : totaal onvergelijkbaar uiteraard, maar wel een nieuw theaterfeest, waarvan de nawerking in bepaalde aspecten van de recente theaterpraktijk duidelijk merkbaar is.

Deze performance-kunstenaar, die heel veel van zijn spelers eist, slaagt erin een bijna magische band met het publiek te smeden. Zijn werk groeit

in het spanningsveld tussen theatraliteit (doen alsof) en realiteit (doen). Het is onthutsend hoe vanuit een esthetiserende stilering en vanuit de dwang van een repetitieve ritmiek, de acteurs en actrices op de scène geconfronteerd worden met het onomwonden realiteitskarakter van hun daden en met wat deze emotioneel losweken: hier, nu en aan den lijve.

Het werk van Fabre wijst maar één richting aan, maar ik geloof dat de praktijk van het Jonge Theater in Vlaanderen nu ver genoeg gevorderd is om stilaan de weg naar een nieuwe synthese in te slaan. Het is een opdracht die het zichzelf schuldig is en waarvan trouwens sporadisch al werk werd gemaakt. Een synthese, waarin een hernieuwd evenwicht wordt nastreefd tussen tekst, acteur en regisseur, en waarin met de ervaringen van de jongste vormexperimenten eigentijds theater wordt gemaakt, dat fascineert.