

BERICHTEN VAN HET DOCUMENTATIECENTRUM

In de loop van de voorbije maanden werden de collecties van het Documentatiecentrum opnieuw aanzienlijk verrijkt met enkele unieke schenkingen. Mevrouw Luce Premer bezorgde ons namens de Frans Roggenstichting een groot aantal fotoboeken van voorstellingen van jeugdtoneel uit de periode na de Tweede Wereldoorlog. Het geheel van deze schenking toont aan dat de huidige 'boom' in het jeugdtheater zeker niet zonder precedenten is.

De Blauwe Maandag Compagnie schonk een reeks oudere nummers (1974-82) van *Toneel Teatraal* (VT 67) en een aantal tekstboeken (VB 6259-6272). Wellicht nog interessanter waren het drietal onuitgegeven toneelteksten van BMC-producties die tot deze schenking behoorden : Gorki's *Zomergasten*, John Hopkins' *Losing Time* en het uiteindelijk afgevoerde *Vittoria Corombana*, naar Webster's *The White Devil*. Ook kunstencentrum Vooruit schonk een aantal tekstboekjes van Vooruitproducties : *De Maanval*, *Je Pleure des Bananes*, *Schaduwduikers* en *Gras aan de Horizon* (VB 6253-6256).

Een aanzienlijke schenking kwam er ook van de Werkgroep voor Vormingstheater *De Vieze Gasten* uit Zomergem. De collectie bevat alle teksten, programma's en affiches van de stukken die de werkgroep sinds 1977 speelde. Wegens de omvang van de verzameling werd deze als een geheel behouden. Alle — onuitgegeven — teksten kregen bovendien een volgnummer in onze VB-collectie (6273-6303).

Van de Gentse stadsbibliotheek tenslotte ontving het Documentatiecentrum een grote verzameling unieke foto's : het betreft voornamelijk foto's van opvoeringen door het toenmalige KNS-Gent. De foto's geven een uitstekend beeld van de producties die het Gentse gezelschap vlak voor, tijdens, en kort na de Tweede Wereldoorlog opzette.

HET DOCUMENTATIECENTRUM VOOR DRAMATISCHE KUNST EN HET THEATERTIJDSCRIFT DOCUMENTA 1972-1982-1992

Toen het comité "100 Jaar Beroepstoneel Gent" tijdens het seizoen 1970-71, in het kader van het eeuwfeest van het N.T.G., een documentaire tentoonstelling 1871-1971 voorbereidde, moesten alle medewerkers ervaren dat zij al te weinig restanten van het toneellevens in Gent konden terugvinden.

Dr. Jaak Van Schoor, die de geschiedenis van het N.T.G. zou schrijven (*Een huis voor Vlaanderen*), deed bij zijn onderzoek dezelfde ervaring op : uit amper één eeuw was veel documentatie verloren gegaan.

Het comité "100 Jaar Beroepstoneel Gent" besloot daarom in 1972 over te gaan tot het oprichten van een v.z.w. "Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst" en sloot in hetzelfde jaar een samenwerkingscontract af met de R.U.G., waar een gelijknamig universitair centrum was gestart.

Deze samenwerking leidde in 1982 tot een tweede initiatief, de publicatie van het driemaandelijks theatertijdschrift *Documenta*, dat een tweevoudig doel zou nastreven : de studie van het theater bevorderen en alle geïnteresseerden in en buiten de universiteit over de aanwinsten van het centrum en over recente theaterstudies informeren.

1972-92 : twintig jaar Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst.

1982-92 : tiende jaargang van het tijdschrift *Documenta*.

Wie de werking van het centrum volgt en het tijdschrift raadpleegt, zal erkennen dat beide hun specifieke plaats hebben ingenomen.

Het colloquium over theater in Vlaanderen "Van Mistero Buffo tot Blauwe Maandag Compagnie" met Freddy Decreus, Jean-Pierre De Decker, Arne Sierens en Johan Thielemans op 13 november 1992 in 't Toreken te Gent, was in dat opzicht een feestelijke manifestatie. Het bood bovendien de gelegenheid alle medewerkers te danken, onder hen in het bijzonder Prof. Jozef De Vos, directeur van het centrum en hoofdredacteur van *Documenta*.

De drie bijdragen die volgen, vormen de schriftelijke neerslag van de lezingen en interviews die op het colloquium werden gehouden, en die door Frans Redant werden ingeleid.

Flor Demedts
Voorzitter van de Raad van Beheer

MISTERO BUFFO, DE EERSTE VAN EEN REEKS BESLISSENDE BREUKEN IN HET VLAAMSE THEATERLANDSCHAP

Freddy DECREUS

Terugblikken op hetgeen voorbij is, verscherpt altijd de blik, schept verbanden en toont resultaten die er vroeger nog niet waren. Wanneer het huidige colloquium vertrekt van *Mistero Buffo* als historisch referentiepunt, dan is deze keuze uiteraard niet toevallig. Frans Redant heeft daarnet in zijn inleiding een indrukwekkend overzicht gegeven van alle gezelschappen die sindsdien ontstaan en/of vergaan zijn. Het theater in Vlaanderen heeft de jongste twee decennia inderdaad het bewijs geleverd van een merkwaardige vitaliteit, van veel hoogtepunten en vernieuwingen. *Mistero Buffo* stond aan de wieg van vele van deze veranderingen, maar wellicht is vandaag de dag niet meer duidelijk over welke revolutionaire opzet het destijds ging. Daarom enkele reflecties om dit colloquium te starten.

De Internationale Nieuwe Scène (oorspr. Nieuwe Scène, nu Kollektief INS), zeg maar Hilde Uitterlinden, Charles Cornette, Jan Declair en Wannes Van de Velde (muziek), toerde met *Mistero Buffo* van 1972 tot 1974 in Vlaanderen rond. Deze voorstelling kwam over als schokkend, provocerend en verrassend, het was een geweldige donderslag die de rust in het Vlaamse theaterlandschap onherroepelijk kwam verstoren. In het licht van de gebeurtenissen na mei '68 komt een dergelijke provocatie nu begrijpelijker over dan toen, aangezien we vandaag de link kunnen leggen met het gehele ideologische klimaat uit de jaren '70 en met andere, even schokkende produkties elders in Europa : Peter Handke schreef zijn *Kaspar* in 1968, Botho Strauss zijn *Hypochonders* in 1972, Lars Norén zijn *Vorstenlikker* in 1973. Mei '68 betekende een van de grote breuken uit onze eeuw en het ontstaan van het vormingstheater in Vlaanderen is daar onverbreekelijk mee verbonden, of men dit soort theater nu definieert in een meer beperkte zin zoals Carlos Tindemans het deed (als expliciet geëngageerd theater), hetzij men het ruimer interpreteerde zoals Abs-Hellemans -Van Kerkhoven het zagen en daarmee ook de beïnvloeding van elk maatschappijkritisch en politiek theater bedoelden (1).

In tegenstelling tot Nederland waar vormingstheater als didactische en moraliserende activiteit kaderde in een ruimer en explicieter vormingswerk, bracht het INS met *Mistero Buffo* een stuk dat alle lagen van de bevolking aansprak en niet te expliciet als werkelijk vormingstheater overkwam. Gaan we

terug naar de jaren waarin deze ideeën werkelijk gestalte kregen bij theatermakers en militanten, dan horen we zeer persoonsbetrokken en emotionele stellingnames die het geestelijk klimaat van toen verraden. Arturo Corso was een van de regisseurs die het vormingstheater in Vlaanderen een daadwerkelijke identiteit verleende en de ideeën van het Kollektief een beslissende vorm gaf. In een interview met Jaak van Schoor in 1974, toen hem de vraag gesteld werd naar de zin van wetenschappelijk werk en begeleiding in de opbouw van het Kollektief, antwoordde hij bijvoorbeeld :

Voor de revolutie heeft men behoefte aan intellectuelen, die naast de anderen met eigen middelen werken. Die groep van militanten, die aan de basis van de maatschappij staan, hebben de klassenstrijd gekozen. Zij willen de verhoudingen in de maatschappij wijzigen (...). Voor ons dient de burgerlijke konditionering en het privé-bezit als situatie onderzocht te worden. Die toestand wordt door de leidende klassen anders voorgesteld en voor rechts altijd met nationalistische argumenten of in termen van bezit en rendement. De onwetende gaat ten onder aan dergelijke gewoonteregels van een klasse. Hier komt de intellectueel tussen die opzoeken doet en inzichten meegeeft. Hij maakt de behoefte om te weten wakker. Wij staan in het verzet. Er zijn dan ook tal van ontmoetingen met voorstanders die ons standpunt delen en ondersteunen. Er is een heersende klasse die de economische en politieke toestanden konditioneert (2).

Om deze ideologische opdracht in 1972 te kunnen uitvoeren werd toen (uiteraard) dankbaar gebruik gemaakt van de technieken die Bertolt Brecht (assistent van Max Reinhardt, op de hoogte van het experimentele theater van Erwin Piscator) reeds geruime tijd had uitgeprobeerd en voorgesteld in zijn *Kleines Organon für das Theater* (1948). Zijn "vervreemdingstechniek" tastte het soort realisme en de waarheidsgetrouwheid aan waarmee de traditionele verhalen werden gepresenteerd. De verschuivingen en projecties naar het verleden legden daarbij de socio-economische en politieke dieptestructuren bloot van voorbije beschavingen en toonden aan welke machtsstructuren schuil gingen achter de toevallig vertelde gebeurtenissen. Hierdoor werd identificatie met hetgeen de personages op toneel brachten zoveel mogelijk tegengewerkt en werd de eeuwenlang nagestreefde theatrale illusie ontkracht. Elke vanzelfsprekendheid in speelstijl, decor en ruimtegebruik werd een halt toegeroepen, waardoor duidelijk werd dat alles in de maatschappij relatief, veranderlijk en veranderbaar was. Projecties in het verleden toonden uiteindelijk ook aan dat de historische mens fundamenteel vrij was en geschapen om de wereld zelf vorm en inhoud te geven. De vervreemdingstechniek dwong de toeschouwer dus tot het nemen

van afstand, tot het kritisch en actief leren begrijpen van wat het theater opvoert. Deze afstandelijkheid werkte daarom ook met een nieuwe epische manier van vertellen en voorstellen, die de traditionele emotionele betrokkenheid en realistische mimesis ten enen male doorbreekt.

Functioneerden in *Mistero Buffo* (zoals daarna in zoveel andere stukken van het INS), de brechtiaanse vervreemdingstechniek en vele principes uit diens episch theater als een onderliggend ideologisch stramien, dan was het aandeel van de geniale Italiaanse podiumkunstenaar Dario Fo misschien even fundamenteel. In Italië had Fo reeds een lange carrière achter de rug als maatschappijbetrokken kunstenaar. Eerst was hij actief in de culturele vleugel van de communistische partij, en nadat hij hier ontslagen was bleef hij met zijn eigen gezelschap La Comune een onafhankelijke linkse koers varen die scherpe maatschappijkritiek t.o.v. alle actuele problemen bracht (ook over de maffia, het Italiaanse terrorisme, de uitbuiting van de vrouw ...). Verschillende van de stukken die Fo daarna nog zou schrijven werden gecensureerd, zijn uitreisvisa werden geweigerd (bv. om in Broadway *Mistero Buffo* te gaan spelen). Maar Fo was en is een doorbijter. In een interview uit 1986 vroeg Rudi Rotthier hoe het theater anno 1986 er nog in slaagde mensen te bereiken, aangezien we toch leefden in de periode van de Grote Vlucht die iedereen thuis voor de buis deed zitten. Fo antwoordde toen :

Je kan het vergelijken met getijden. Na de vloed komt de terugval. Wat moet je dan doen ? Ertegen vechten. En nog eens vechten. Waarom vluchten de mensen ? Ook omdat de toestanden niet uitgelegd worden. Men moet opnieuw gaan actie voeren, klaar zien wat er gebeurt, en de draad terug opnemen. Het theater moet het klimaat van melancholie, treurnis, de gevoelens van nutteloosheid, leegheid, mislukking, van onmacht vooral doorbreken, weer hoop geven, de mensen kritisch maken (3).

En dit deed hij, zowel vroeger als nu. Wat typisch was voor Fo's werkwijze in de jaren '70 was het brengen van volkse spektakelstukken en hiertoe had hij reeds jarenlang teksten uit de Middeleeuwen en uit de Commedia dell'arte verzameld. Het soort theater dat hij bracht, sloeg in Italië zeer snel aan, omdat de onderliggende aanklacht tegen alle vormen van onderdrukking op de onmiddellijke sympathie van de Italiaanse volksmens kon rekenen. De eenvoud van de beelden, het gebruik van bekende Bijbelteksten of het dansen en zingen van volkse muziek maakten van dit soort spektakels een spiegel van het leven. Deze assemblagetechniek die de meest uiteenlopende middelen hanteerde om politieke bewustmaking door te voeren, vormde samen met een fundamentele

bevraging van funderende teksten uit het katholicisme de twee invalshoeken die in de Vlaamse versie van *Mistero Buffo* voor verrassing en vernieuwing zouden zorgen. De term "Mistero Buffo" zelf was reeds opgedoken in een tekst van Majakovsky uit 1918 die werd opgevoerd door Meyerhold. In hun boek *Western Theatre* schrijven Gillespie en Cameron hierover: "this was a knock-about, ragtag production that featured the circus-style physical performance that Meyerhold had been exploring. Blatantly ideological, it was an "hilarious, dynamic, caricaturist rough-and-tumble, a carnival celebration of victory in the Civil War"" (4). De herdenking van de Russische revolutie leidde tot een vergelijking van de revolutie met een ware zondvloed die daarna enkel de echte proletariërs zou zien overleven. Jef De Roeck benadrukte in dit verband dat de term *Mistero Buffo* zelf een antagonisme in zich droeg: "Majakovski ontleende de term "buffo" aan het genre van de "opera buffa" (komische opera), terwijl "mistero" verwees naar de oorspronkelijke, gewijde kontekst" (5).

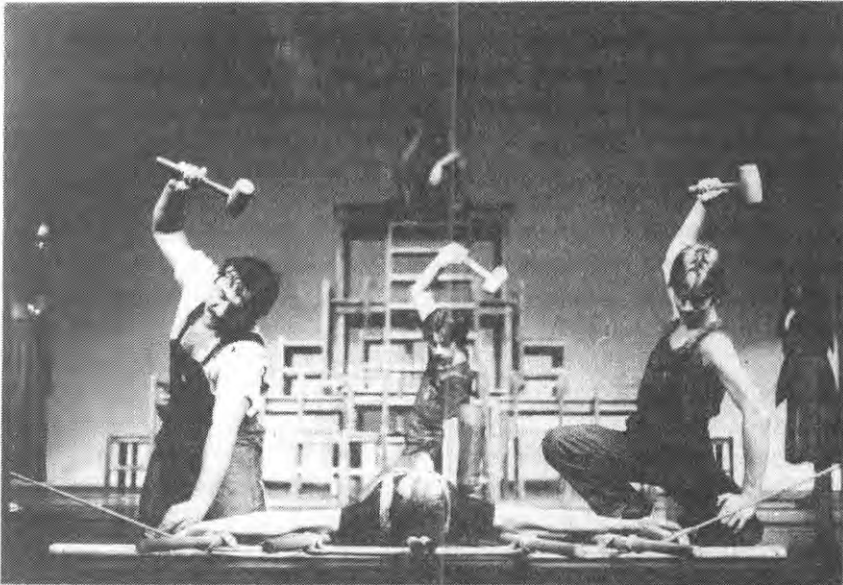
Vaak werd sinds de jaren '72 gesteld dat precies het samengaan van fundamentele veranderingen naar vorm en inhoud het startschot zou betekenen voor de grote theatervernieuwingen in Vlaanderen. Zo zei Dina Hellemans in haar artikel "Het revolutionaire feest en de pijnlijke morning-after" dat "maatschappijkritisch, politiek en zelfs ideologiekritisch theater slechts doorheen een veranderde, gebroken, gemuteerde vorm ook een anderssoortige boodschap [kon] uitdragen" (6). Marianne Van Kerkhoven stelde anderzijds in haar artikel "Vorming en globaal maatschappelijk kader": "Het fundamentele probleem van het vormingstheater kan meer en meer omschreven worden als de worsteling tussen een sociale thematiek enerzijds en de eisen van een dramatische vorm anderzijds" (7).

Waaruit bestond nu meer specifiek deze kaleidoscopie van vormen en inhouden die zo sterk zou doorwerken in opvoeringen uit de jaren '70 en '80? In de eerste plaats was *Mistero Buffo* een assemblage van liederen, teksten uit het Nieuwe Testament en bijbehorende parabels en verhalen. In deel I van het spektakel was er *De moord op de onnozele kinderen* en *De opwekking van Lazarus*, in deel II *De moraliteit van de blinde en de lamme*, *Maria verneemt het lot van haar zoon*, *De kruisiging en het sterven van Jezus* en *Maria bij het kruis*. Hierbij werden nieuwe teksten gevoegd als *De geboorte van de speelman*, *De zot en de dood* en een verhaal over *Paus Bonifatius VIII*, alsook een aantal liederen die zongen van de liefde, de dood, de oorlog en de natuur, thematieken die zo weggelopen lijken uit de wereldse *Carmina Burana*. Wonderlijk was bijvoorbeeld de geschiedenis van de speelman: een boer die have en goed

verloren heeft, wil ten langen laatste zelfmoord plegen, maar wordt hiervan weerhouden door Christus die voorbij komt en zegt :

Ik, Jezus Christus, zoon van God, uitgerekend op dit ogenblik doe ik een mirakel en maak ik een speelman van je. Je tong wordt een adder tussen je tanden. Nu heb je de macht om woorden uit te spuwen die vernietigen. En je hersenen geef ik zulk een draai, dat allen die naar je luisteren zullen lachen tot ze er bij neervallen. Ik maak je tong tot een puntig mes, waarmee je die windbuil van een heer kunt doorsteken, zodat hij afgaat als een ballonnetje. Want iedereen denkt dat hij een vreselijke reus is. Hij is geen reus, het is een grote zak vol wind. Je moet alleen maar de moed hebben om een gat te steken in die heer, die steun zoekt bij de wetten, de notarissen en de pastoors.

Dit mirakel dat net voor dat andere (canoniek verklaarde) mirakel kwam waarbij Lazarus werd opgewekt, werkt bevreemdend, maar definieert meteen zeer duidelijk de functie van theater (8).



Een beeld uit de *Mistero Buffo* die Theater Arena bracht in het seizoen 1982-83, ook in een regie van A. Corso. (Foto : archief Documentatiecentrum)

De opeenvolging van de heterogene tekstsoorten en bijhorende acteerstijlen moest voor een zekere afstandelijkheid zorgen, want ze problematiseerde voortdurend de tijd-en ruimtebeleving van de verhalen die we zo goed meenden te kennen. Meer nog, ze stapelde een aantal belevings - en zienswijzen van personages doorheen elkaar op, stelde vragen aan de manier waarop wij onze kennis van de Middeleeuwen hebben verkregen en verstoorde het evidentiekarakter dat mysterie- en mirakelspelen hebben gehad voor het Westen. De overgeleverde religieuze en politieke waarheden werden eventjes uit hun balans gelicht, voldoende echter om nieuwe vragen over de identiteit van de mens mogelijk te maken. De bekende Bijbelse figuren namen in dit spektakel hun lot in eigen handen, traden uit de mythische geschiedenis om in de historische geschiedenis plaats te nemen. Het nieuwgewonnen historisch perspectief, exemplarisch voor de marxistische geschiedenis- en wetenschapsfilosofie maar ook voor vele mei-'68-gedachten, zorgde aldus in het laatste lied voor een weloverwogen oproep. Het verschil tussen strofe één en vijf spreekt daarom boekdelen :

1. Op de dag van 't oordeel
 van 't oordeel van ons allen
 zullen ook d'engelen in d'hemelsferen
 trillen en beven.
 Op 't laatste oordeel
 valt goed en kwaad
 zijn loon ten deel.
 Dan komt een koning voor altijd
 gekleed in onze sterf'lijkheid
 hij komt van hoog uit het paradijs
 om op zijn hoge rechterstoel
 't oordelen in rechtvaardigheid.

5. Wacht liever niet op Sint Joris
 Totdat hij u komt bevrijden,
 wacht maar niet op Sint Marcus
 tot hij bevrijdt van lijden,
 Zij die in Zwartberg vielen
 in Marcinelle kreveerden
 Zij die in donk're mijnen
 hun levenskracht verteerden
 slachtoffers der fabrieken
 vernietigd door lood en zwavel

door zuren opgevreten
en op het stort gesmeten.

Het *Lied der Bannelingen* dat eindigde met de strofe "Maar eens keren wij weer / wij, bannelingen, / om 't vals gezongen welvaartslied / juister te zingen" riep op tot bewustwording, tot inzicht in het historisch gegroeide wereldbeeld, tot handelen naar een te herwinnen vrijheid. *Mistero Buffo* was begonnen met een parafraze op het scheppingsverhaal (*Den eerste op de wereld was onze lieven heer / twee, de zon en de maan ?...*) en eindigde, net voor het *Lied der Bannelingen*, met allusies op het Laatste Oordeel (*De dag van 't laatste oordeel / zal Kristus ziek zijn en afwezig / om niet te moeten spuwen / op hem die slaaf wou blijven / die nooit het woord "verzet" wou schrijven*). De mythische, circulaire structuur die leidt tot resignatie en fatalisme (alles blijft toch altijd bij hetzelfde) wordt doorbroken en in een radicaal historische context geplaatst.

Ook de traditionele verhaalstructuur zelf, die feitelijk teruggaat op de aristoteliaanse (een verhaal dient een duidelijk begin, midden en einde te hebben, met een peripateia middenin) was in *Mistero Buffo* aan corrosie onderhevig. Eveneens werd het statuut van de personages grondig aangetast. Het verhaal veranderde vaak van aanzet, werd onderbroken en in zijn dynamiek verstoord. Over een ander stuk van het INS-Kollektief, *Harlekijn noch knecht noch meester* (regie ook Arturo Corso) schreef Marianne Van Kerkhoven het volgende :

Behalve Harlekijn, de pater en Brighella kan men de andere figuren nog nauwelijks personages noemen; ze zijn tegelijkertijd de acteurs van de INS, de acteurs van het stuk van Corso, de personages van Goldoni en van de twee gespeelde farces. De voortdurende rolwisselingen die zij ondergaan, maken hen dubbel ongrijpbaar; van een werkelijk gestructureerd verhaal kan men hier ook niet gewagen; de voortdurende rolwisseling van de personages loopt parallel met voortdurende onderbrekingen in de loop van het verhaal en met het voortdurend gaan vertellen van nieuwe verhalen. Deze twee aspecten maken Harlekijn tot een van de grilligste stukken uit het vormings-theater. De eenheid van de brokstukken ligt in de bedoeling die het hele stuk doorkruist : een reflectie bieden op de burgerlijke cultuur en uitgaande van de cultuurmakers zelf een stellingname ertegenover bieden en een alternatief uitwerken. (9)

Samengevat komt de innoverende invloed die uitging van *Mistero Buffo* in de vroege jaren '70 er dus op neer dat het experimenteren met een open-vorm-theater (een episch theater) precies doorgevoerd werd op een ogenblik dat de

maatschappij rijp was voor een fundamentele kritiek op haar ideologische en religieuze grondstructuren. Een nieuwe visie op de historiciteit van de mens tastte de vastgeroeste mythische gestalte aan waarmee hij sinds de Middeleeuwen was blijven verderleven. De gesloten wereldbeelden die aan de grondslag lagen van het mirakelspel en de commedia dell'arte werden geprovoceerd en tegenover de berusting in een eenmalig gegeven maatschappelijke en godsdienstige ordening werd een oproep tot verandering geplaatst. De clichés waarmee de burgerlijke en religieuze overheden in dit vormingstheater werden weergegeven, zorgden er echter voor dat van de oorspronkelijke vonk gaandeweg weinig overtuigingskracht meer overbleef. De maatschappelijke processen gaven onvoldoende blijk van een serieuze theoretische diepgang, de opgevoerde toneeltjes getuigden van een te groot simplicisme en detailrealisme, zodat de toeschouwer feitelijk buiten schot kon blijven en zich geen deel van de uitbuitingsgemeenschap hoefde te voelen. Het vormingstheater had zich misrekend op de complexiteit van de (macro)structuren die het onder vuur nam, maar het startschot voor een radicale herziening van de Vlaamse theatercultuur was in elk geval gegeven.

Noten

1. Dina Hellemans, "Het revolutionaire feest en de pijnlijke morning-after. Het vormende en maatschappij-kritische theater in Vlaanderen, gevangen in het spiegelgevecht met ideologische schijn, traditionele vorm en ... eigen hoera-optimisme", in : *Op de voet gevolgd. Twintig jaar Vlaams theater in internationaal perspectief*, uitg. door Dina Hellemans, Ronald Geerts en Marianne Van Kerkhoven, Brussel 1990, pp. 15-26; Marianne Van Kerkhoven, *Vorming en globaal maatschappelijk kader*, ib., pp. 27-40.
2. Jaak van Schoor, "Ontmoeting met de Internationale Nieuwe Scène", in : *Teater VI, 1973-1974*, (3-4), p. 5-7; Bart Dichot, *Vormingstheater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam, 1980.
3. Rudi Rotthier & Monique Laroche, "Dario Fo", in : *De Morgen* 2.4.86; zie ook Olivier Ortolani, *Dario Fo. Theater und Politik*, Berlin, 1985.
4. Patti P. Gillespie & Kenneth M. Cameron, *Western Theatre. Revolution and Revival*, New York, 1984, p. 501.
5. Jef De Roeck, "'Mistero Buffo' vandaag. Dario Fo op doortocht", in : *De Standaard*, 12.4.86.
6. Dina Hellemans, o.c., p. 25.
7. Marianne Van Kerkhoven, o.c., p. 39.
8. Mistero Buffo, Programmabrochure, Brussel, 1973, p. 23
9. Marianne Van Kerkhoven, o.c., p. 33.

VAN MISTERO BUFFO TOT BLAUWE MAANDAG CIE

Johan THIELEMANS

Voor *Mistero Buffo* (1972) was de situatie in Vlaanderen bijzonder overzichtelijk. Er waren drie officiële gezelschappen, die een thuishaven vormden voor alles wat talent had in dit land. Daarnaast waren er enkele kamertheaters met een dubbele functie : ze lieten aan jong talent toe om zich te manifesteren, en ze vormden een plek waar de voorzichtigheid van de grote gezelschappen gecorrigeerd kon worden. Die voorzichtigheid was toen erg groot want de officiële gezelschappen stonden zeer huiverig voor schrijvers zoals Sartre of Beckett, de eerste omdat daar een onofficiële maar sterke katholieke censuur speelde, en de tweede omdat die te weinig publiekvriendelijk werd bevonden.

Het theaterleven in Vlaanderen stelde op twee principes : de theatermakers gingen uit van de overtuiging dat Vlaanderen een grote culturele achterstand had, en dat die goedgeemaakt moest worden. (Het is het anachronistisch discours dat we van één van de tenoren uit die tijd nog altijd kunnen horen als we vandaag het informatieblad van de KNS lezen, waar hij het dythirambisch heeft over dat arm Vlaanderen, dat nauwelijks een theatercultuur heeft). Het tweede principe was dat de Vlaamse scène een weerspiegeling hoorde te zijn van wat er zich in het buitenland afspeelde : de grote, nieuwe stukken in Londen, New York, Berlijn en Parijs werden hier zo vlug mogelijk overgedaan, vaak als een soort doorslagje van wat onze acteurs en regisseurs in die verre plekken hadden gezien. Het kaderde in een opvatting over theater, waarbij volksoopvoeding langs informatieverspreiding hoog op de lijst van de prioriteiten stond.

Een eigen gezicht had dat Vlaamse theater nauwelijks. Waar was de tijd van het Vlaamse Volkstoneel uit zijn revolutionaire periode, kon je je toen afvragen, al belette dat niet dat binnen deze enge grenzen vaak zeer mooie voorstellingen werden gemaakt, vooral omdat in de grote gezelschappen zoveel acteertalent aanwezig was. En dan kwam *Mistero Buffo*.

Om ten volle de betekenis van deze produktie te begrijpen, is het heel belangrijk te weten hoe *Mistero Buffo* tot stand is gekomen. Eerst was er een initiatief van de KNS, waar twee jonge dramaturgen in dienst waren : Marianne van Kerkhoven en Pol Arias. Die laatste had in Brussel bij het Théâtre National, toen onder het directeurschap van Jacques Huisman, Arturo Corso aan het werk gezien. Arias was zo onder de indruk dat hij de jonge Italiaanse regisseur bij het

eigen gezelschap aankaartte. Corso, die als leerling van Dario Fo diens theater in Europa uitdroeg, kwam naar Antwerpen om Fo's gepolitiseerde versie van *Arlekijn, Knecht van Twee Meesters* te regisseren. In die opvoering stonden zowel de jonge Charles Cornette, als de toenmalige vedette van het gezelschap Hilde Uitterlinden in belangrijke rollen. Corso trainde hen in de technieken van de commedia dell'arte, en de ploeg van de KNS ontdekte wat het was om met fantasie te spelen, en leerde ook om te gaan met een idioom dat volledig haaks stond op het realistisch acteren, dat toen in de officiële gezelschappen de vanzelfsprekende stijl was. Corso toonde ook wat de muzikaliteit van een voorstelling was, en demonstreerde wat tempo en ritme binnen een voorstelling betekenden, aspecten die de gezelschappen al te zeer verwaarloosden, waardoor bijvoorbeeld de vele belangrijke Brecht-opvoeringen van Walter Tillemans vaak gebukt gingen onder een soms fatale logheid.



Arturo Corso

Neen : Corso, dat was bruisende, fantasievolle vitaliteit. Maar, zoals dat in de grote gezelschappen gaat, die heerlijke speelstijl was goed voor één keer, daarna keerde iedereen gewoon terug naar de orde van de dag.

De acteurs echter hadden van de verboden vrucht gegeten en wilden in de nieuwe richting verder werken. Binnen de KNS bleek dat onmogelijk, zodat het volgende project een onderkomen vond in de toenmalige studio van de Muntchouwburg, waar toen Maurice Huisman, broer van Jacques, directeur was. Zo was *Mistero Buffo*, het spektakel met de liederen en de stokken, een vrije productie. Het was ook de bedoeling om ze zowel in het Nederlands als in het Frans te spelen, want anders kon Huisman van de Nationale Opera het project niet onder zijn hoede nemen. De première was echter zo overweldigend, dat de

produktie plots meer was dan een buitenbeentje van acteurs die van hun directeur in Antwerpen vrijaf hadden gekregen.

Het commerciële succes was zo groot, dat de acteurs de belangrijke stap namen om een nieuw gezelschap op te richten. De naam zelf getuigde van hun ambitie : *de Internationale Nieuwe Scène*. Het woordje 'internationaal' trekt hier onze aandacht : de troep verwees hierbij naar de inbreng van de Italianen Dario Fo en Arturo Corso, maar ook naar het feit dat de produktie meteen was uitgenodigd door het Holland Festival en dus een internationale uitstraling had, iets wat in die tijd totaal uitzonderlijk was voor een Vlaamse opvoering. Op de koop toe gaf het woord 'internationaal' aan dat de troep een tweetalig gezelschap wilde zijn, zodat de acteurs ook in Wallonië en in Frankrijk konden gaan spelen. In de geest van mei '68 verklaarden de acteurs dat ze politiek theater wilden maken, en ook op dat punt was het woordje 'internationaal' een duidelijk teken. Dat alles was in de vroege jaren zeventig gewaagd en ongewoon.

Voor de ontwikkeling van het Vlaams theaterleven is de produktie *Mistero Buffo* belangrijk, omdat ze aantoonde dat de acteurs die uit waren op een theateravontuur, zich niet meer lekker voelden in de grote gezelschappen. De malaise was daarmee ten volle aangetoond, en die malaise zou de geschiedenis van wat we nu de A-gezelschappen noemen, blijven tekenen tot op de dag van vandaag. De verbeelding die het theater verandert en voortstuwt, kon zich alleen uitleven buiten de A-gezelschappen en vele jonge mensen begonnen aan een uittocht : het is een situatie die heel specifiek is voor Vlaanderen, want in Duitsland bijvoorbeeld is dit helemaal niet het geval, en gebeurt het verbazend nieuwe in een aantal grote toonaangevende gezelschappen.

De crisis van de A-gezelschappen in de jaren zeventig zal nog eens blijken wanneer de jonge Franz Marijnen, op zoek naar een plek om te werken na zijn omzwervingen met het Amerikaanse gezelschap Camera Obscura, in Vlaanderen geen plaats vindt. Zijn radicaal engagement tegenover speelstijl, gebaseerd op de theorieën van Grotowski, en zijn hoge artistieke eisen gaan aan het Vlaamse theaterleven voorbij, en een gezelschap als het NTG toont er zich op dat moment, ondanks enkele boeiende experimenten, niet rijp voor. Marijnen vestigt zich dan maar in Rotterdam. Hij is daar niet rouwig om, want hij krijgt er de nodige middelen en de officiële steun om zijn theaterdroom gestalte te geven. Vlaanderen is de verliezende partij.

In de jaren tachtig wordt de toestand alleen maar scherper : de grote gezelschappen sluiten zich af, en leven in een reservaat. De jonge mensen

knappen er af op de heersende mentaliteit. Ze vinden er een gesloten geest, een gebrek aan de nood om tot uitersten te gaan; in de slechtste gevallen stoten ze regelrecht op een ambtenarenmentaliteit die geestdodend is. Binnen de A-gezelschappen leeft nochtans de overtuiging dat er voor theater een vorm van professionaliteit nodig is, een kunnen dat zij onder de knie hebben, terwijl de jonge mensen in de eerste plaats alles in vraag willen stellen. Het gaat veelal om een generatiekloof, en ze dreigt zeer nefaste gevolgen te hebben voor beide partijen.

Eén van de belangrijke factoren in de ontwikkeling is te vinden bij de groeiende belangstelling voor het theatergebeuren in het buitenland. We moeten hier de belangrijke rol onderstrepen die Pierre Vlerick in de jaren zeventig speelde, toen hij van zijn Zwarte Zaal in de Gentse academie een internationaal trefpunt maakte. Het publiek stond er oog in oog met het experimentele theater uit Polen, het geëngageerde theater uit Engeland, het vernieuwende theater uit Nederland. Het waren berichten over het leven, en ze konden niet anders dan de honger ter plaatse aanwakken. Uit de actie van de Zwarte Zaal is later het Kaai-theater gegroeid, en Hugo Degreefs onderneming voegde er een essentiële component aan toe : het Kaai ging zelf aan het produceren. Hoe belangrijk dat kon zijn, bleek toen het Kaai, in samenwerking met de Beurs, producent was van Hebbels *Maria Magdalena*. Op de première was meteen de naam gemaakt van Jan Decorte, en, wonder boven wonder, theater-Vlaanderen had een controverser.

Maria Magdalena was voor de ontwikkeling van het Vlaams theater nog belangrijker dan *Mistero Buffo*. Decorte had niets onaangeroerd gelaten : zijn productie koos een standpunt op theatergebied, vernieuwde de zeggingswijze, ging anders met het lichaam om, zocht niet naar de gunst van het publiek, was er op uit om te irriteren, wilde een spanning oproepen tussen scène en publiek, was, met één woord, radicaal. Al lang was de Duitse theaterstijl, van een Peter Stein, een Peter Zadek of een Jürgen Gosch, iets waarover vele theaterreizigers, zoals bij voorbeeld Eric Dekuiper, enthousiaste verhalen kwamen vertellen, en nu konden we met eigen ogen zien dat een Vlaming in dezelfde geest werkte. Al werd Jan Decorte in het vakje van de avant-garde gestopt, we mogen toch niet vergeten dat in de cast twee bekende namen voorkwamen : de hoofdrol werd gespeeld door Senne Rouffaer van de KVS en een belangrijke rol werd verdedigd door Bert André van de KNS. Deze oude rotten hadden zich, niet zonder moeite, door Decorte laten kneden, en leverden verrassende vertolkingen af, die tot op de dag van vandaag tot de hoogtepunten van hun artistieke carrière behoren. Het wees er pijnlijk op dat er in de officiële schouwburgen talent zat was, maar dat het er onvoldoende kon gedijen. Met Decorte kon je een ogenblik denken en

hopen, dat *Maria Magdalena* ook op hen een vitaliserende invloed zou hebben, en sommigen durfden zelfs hardop denken dat de toen reeds zieltogende KVS een Decorte nodig had, maar dat bleek een illusie. De KVS bleef wat hij was, en Decorte ging zijn eigen weg.

Nochtans bleef Jan Decorte geen alleenstaande figuur, want hij bleek een voorbeeld voor een jonge generatie. Tegelijk met hem of kort daarop verschenen eigenzinnige mensen, zoals Pol Dehert, Herman Gilis, Sam Bogaerts, Lucas Vandervost of Ivo van Hove. Hun theaterdrift dreef hen naar eigen kleine organisaties, hun ideeën konden de grote theaters niet bevruchten. Het was de tijd van de grote frustraties, want deze nieuwe theatermakers hadden nauwelijks de nodige middelen om hun produkties te maken. Zij trokken zich terug in kleine zalen, en konden van hun arbeid niet bestaan. De subsidies kwamen maar moeizaam tot bij hen, omdat ze niet helemaal pasten binnen de regels van het decreet, en omdat ze nog niet wisten wat lobbyen was.

Gelukkig ontdekten ze een manier van overleven : ze wisten toegang te krijgen tot het Hollandse theatercircuit, en met het geld dat ze daar bij elkaar brachten, wisten ze te overleven. De economische noodzaak, en een gebrekkig cultureel beleid in Vlaanderen dreef hen over de grens. Dat alles bleef echter niet zonder gevolgen.

Het verrassende fenomeen was dat in Nederland de Vlaamse speelstijl zeer op prijs werd gesteld. Dat kwam omdat het Nederlandse theater door een periode van twijfel en gewetensonderzoek ging. De crisis was ontstaan ten tijde van de Actie Tomaat, de theatrale veruitwendiging van mei '68. Een jonge generatie toneelmakers was tomaten gaan gooien naar collega's van een gevestigd gezelschap met de duidelijke boodschap : dit soort theater aanvaarden wij niet meer. Het heeft tot gevolg gehad dat vele acteurs zich vragen stelden over hun beroep en hun functie, en dat ze tegenover het kunnen of het métier een theorie van de eerlijkheid en de authenticiteit plaatsten. Dat leverde een afstandelijke manier van spelen op, die berustte op een rationeel bezig zijn, ten koste van de directe emotionele uitdrukking. Deze bezinning en deze twijfel heeft in Nederland het theater van de jaren zeventig en tachtig diep getekend en concentreerde zich rond Maatschappij Discordia, een gezelschap dat, dank zij zijn leider Jan Joris Lamers, een zeer grote, en wijdvertakte invloed heeft, zowel in Nederland als in Vlaanderen. Dat belet echter niet dat in Vlaanderen deze evolutie zich veel minder heeft voorgedaan en vooral te bespeuren viel bij de gezelschappen die opereerden rond de Brusselse Beursschouwburg, het Leuvense Stuc en in zekere mate het Gentse Nieuwpoortteater. Maar buiten dit circuit

maakten andere Vlamingen toneel dat ver af stond van de discipelen van Lamers. Wanneer deze Vlamingen naar Nederland gingen spelen, merkten ze dat zowel critici als het publiek bijzonder positief reageerden op hun manier van spelen. Vaak werd dit beschreven als een bewaren van de traditie, als het voortleven van waarden die in Nederland verloren waren gegaan. Vlamingen wisten met emoties om te gaan, en stonden zonder gêne op de scène, zodat bij hen acteren nog een feest was.

Vlaanderen profiteerde dus jarenlang van een beter Nederlands cultureel beleid, liet zich in feite door het buitenland subsidiëren. Het officiële Vlaanderen bleek daar niet wakker van te liggen. En weer noteren we een gemiste kans : toen de Antwerpse KNS, na het desastreuze directeurschap van Domien De Gruyter, op zoek was naar een directeur, bood zich een team aan van drie mensen : Eric Antonis, die al die tijd uitstekend werk had verricht in het verre Turnhout, Sam Bogaerts en Ivo van Hove. Te mooi om waar te zijn, want risicovol : dus ging het niet door en werd Yvonne Lex gekozen, bij wie de droeve toestand van dat huis gewoon werd verdergezet. Nederland had het weer beter bekeken, want het nodigde Sam Bogaerts uit, eerst bij Globe en dan bij Toneelgroep Amsterdam, vroeg Eric Antonis naar Eindhoven, en Ivo van Hove kreeg korte tijd nadien de leiding van het Zuidelijk Toneel, de opvolger van het Globe-gezelschap.

Hoezeer de keuze van Van Hove correct was, blijkt uit zijn beleid. Als artistiek leider toont Ivo Van Hove dat hij een perfect inzicht heeft in de problemen van een gezelschap : hij weet interessante mensen aan te trekken, en is er in geslaagd om Dora van der Groen er eindelijk toe te overhalen om aan regie te doen. Hij weet boeiende acteurs uit Vlaanderen en Nederland te gebruiken, en demonstreert hiermee hoe Noord en Zuid een spontane vorm van artistieke integratie beoefenen, want Nederlandse acteurs staan met een grote vanzelfsprekendheid naast acteurs uit Vlaanderen, zonder dat dit tot commentaren of bespiegelingen leidt, al is het in de ontwikkeling van het theater in Vlaanderen een volledig nieuwe fase. Dat alles bewijst dat Ivo van Hove alle kwaliteiten heeft om een groot gezelschap te leiden, en het is beschamend te moeten toegeven dat men dat enkele jaren geleden in Antwerpen niet heeft willen inzien. Van *Mistero Buffo* tot aan Ivo van Hove is het nog altijd hetzelfde liedje. Vlaamse beleidsmensen hebben het moeilijk om uit vroegere ervaringen te leren.

Dat is dan de nieuwe toestand : Vlaanderen heeft op theatergebied een eigen gezicht gekregen, en onze belangrijkste talenten worden vaak weggekocht door Nederland, wat in eigen land slechts weinig reactie teweegbrengt, alsof we



Vader van Strindberg. Eén van de vele hoogtepunten uit het bestaan van de BMC. (Foto : A. Augustijns)

met onze talenten onbesuud roekeloos en slordig kunnen omspringen. Binnen Vlaanderen is de tendens om zich in kleine groepjes af te scheiden sterker dan ooit : jonge acteurs dromen er niet van om een groot gezelschap te verwoegen, en slaan liever zelf de handen in elkaar. We zien overal kleine gezelschappen verschijnen, elk met te weinig middelen, en vele van hen gefrustreerd.

Frustratie, waarom ? Als het alleen maar om geldmiddelen zou gaan, dan is het een relatief klein, want zuiver technisch probleem. De frustratie krijgt echter een andere grond, als we zien dat in die moeilijke omstandigheden belangrijk theater wordt gemaakt. Sedert een vijftal jaar bestaat er in de Nederlanden een Theaterfestival, waar de belangwekkendste produkties van een afgelopen seizoen bij elkaar worden gebracht. Vlaanderen is daar elk jaar bijzonder goed vertegenwoordigd, maar steevast door gezelschappen die in eigen land heel bescheiden uit de subsidiepot eten. Afgaande op de ervaringen van het verleden kan je de volgende regel formuleren : als je in Vlaanderen veel subsidie krijgt, kom je niet op het Theaterfestival. Het MMT moet zich dus geen illusies maken. Het is een situatie die ik onaanvaardbaar vind, en die aanleiding moet geven tot een grondige artistieke discussie.

Als je zou zeggen dat het Theaterfestival te zeer uit is op experimenteel theater, en dat er wat op het theater van de middenmoot wordt neergekeken, dan is er maar één antwoord : de voorstellingen op dat festival behoren niet uitsluitend tot de avant-garde, en het bewijs hiervan wordt nu al een aantal jaren geleverd door het gezelschap van de Blauwe Maandag Compagnie, zowat vaste gast van het Festival.

De geschiedenis van de Blauwe Maandag Compagnie is exemplarisch voor de evolutie van het Vlaams theater in de jaren tachtig. Ze is ontstaan als een reactie van ongenoegen op de manier waarop in de KNS theater werd gemaakt. Luk Perceval verliet het gezelschap, en herhaalde hiermee de stap van de Internationale Nieuwe Scène. Hij vond een medestander bij de pas afgestudeerde Guy Joosten en samen gingen ze aan de slag. Aanvankelijk ging het om wat zoekende, interessante voorstellingen, maar langzamerhand kregen beide regisseurs een vastere greep op de teksten en de theatermiddelen. De grote doorbraak kwam er met een frisse, verrassende opvoering van *De Meeuw*.

In de spanning die er bestaat tussen het traditionele theater en de vernieuwing heeft de Blauwe Maandag Compagnie duidelijk stelling gekozen. Terwijl de avant-garde de neiging vertoont om narcistisch met zichzelf bezig te zijn, heeft de Blauwe Maandag Compagnie er steeds een punt van gemaakt dat

de eigen theaterarbeid gericht is op een totale communicatie met het publiek. Het belangrijkste instrument bij die communicatie is de acteur, en het werk van Perceval en Joosten heeft er in bestaan om bij de acteurs de sleur en de gewoontes, die tot het traditionele theater behoren, weg te krabben, om op die manier een heviger vorm van communicatie tot stand te brengen. Van de acteur wordt gevraagd dat hij in het ogenblik zelf aanwezig zou zijn, en dat hij zijn probleem vooral niet zou oplossen langs de methode van het zelfbeklag en het gebedel om medelijden. Het geeft een harde, agressieve toon aan de voorstellingen, wat zich ook uit in de liefdesscènes die nooit melig, of teder zijn.

Deze speelstijl houdt reeds een manier van teksten lezen in, en de Blauwe Maandag Compagnie heeft de aanpak steeds sterk onderbouwd in een dramaturgische ontleding van de tekst, waarbij voortreffelijk werk geleverd werd door Gommer van Roussel. Ook hier is één van de uitgangspunten het aftasten van de concrete bruikbaarheid van een tekst, waarbij deze vaak moet wijken, want de Blauwe Maandag Compagnie grijpt vaak radicaal in de tekst in. Hier speelt de overtuiging mee dat de informatieverwerking in een tijd van film, televisie en videoclips een andere snelheid heeft gekregen, en dat teksten uit het verleden daarom moeten ingedikt worden. De bewerking gaat soms zo ver dat je bijna van een nieuwe tekst kunt spreken, zodat het stuk gaat behoren tot de huidige, Vlaamse toneelschrijfkunst. Deze werkwijze vraagt van acteurs, dramaturgen en regisseurs telkens weer een volledige inzet, zodat de Blauwe Maandag Compagnie zich beperkt tot drie nieuwe produkties per jaar.

In een eerste fase was de Blauwe Maandag Compagnie verplicht om veel te reizen. Dat begint met de overmoed van de pionier, en loopt vast op de vermoeidheid van de reiziger. De wens ontstond voor een eigen huis, voor een rustiger leven. En hier heeft de Blauwe Maandag Compagnie al heel wat beleefd. In eigen land hebben ze vaak moeilijkheden gekend om tot een zaal toegelaten te worden. Dit heeft te maken met het welbekende probleem van de sluiswachters, sluiswachters die zich verrechtvaardigen vanuit hun politiek en hun onge smaak, terwijl ze te makkelijk uit het oog verliezen dat kunstenaars alleen maar kunnen verder bestaan als ze een plek hebben om te spelen. Als op zeker ogenblik De Singel en de Monty in Antwerpen, voor welke reden dan ook, geen belangstelling meer toonden, gingen ze aan de realiteit voorbij dat ze het voortbestaan van een groep op de helling konden zetten.

Op zoek naar een vaste plek heeft de Blauwe Maandag Compagnie geijverd voor een eigen huis in Antwerpen, iets wat zonder succes is gebleken; ze hebben ook gehoopt om de leiding van de KVS in handen te krijgen, maar dat is niet

doorgegaan, en nu is er gelukkig de verhuis naar de Minardschouwburg en de Vooruit in Gent.

Alles lijkt er dus op te wijzen dat de Blauwe Maandag Compagnie uit de materiële problemen is. In Gent zal het gezelschap het landschap boeiend verrijken, naast een NTG, het enige A-gezelschap dat er tijdens de behandelde periode in geslaagd is om een eigen zinvol antwoord op de problemen te formuleren en dat onder zijn nieuwe directeur volop op zoek is naar een nieuwe identiteit, en naast een Arca-gezelschap in grote nood.

Maar de aangehaalde problemen zijn daarmee voor Vlaanderen niet opgelost : de wildgroei van vele kleine initiatieven toont aan dat de dynamiek, die ik als essentieel ervaar, tussen gevestigde huizen en nieuwkomers nog steeds niet op een zinvolle manier is opgelost. Op dat punt zijn alle ogen thans gericht op de KVS waar iedereen met belangstelling uitkijkt naar de politiek die Franz Marijnen er zal voeren. Eindelijk, zal men zeggen, heeft hij toch een plaats in Vlaanderen. Dat is waar, maar Vlaanderen kan er niet onderuit dat hij die plaats veel te laat heeft gekregen.

De situatie in 1992 is dus grondig verschillend van die in 1970. Alles is minder overzichtelijk, complexer, en er is het overheersend gevoel dat de toestand niet juist is.

De uitdaging voor de jaren negentig is en blijft dezelfde : hoe gaat Vlaanderen met zijn talent om, want, laten we wel wezen, dat talent vindt zijn plaats indien niet hier dan in Nederland of Duitsland, maar als we om het Vlaams cultureel leven bekommerd zijn, blijven we met de prangende vraag zitten : wat moeten de Vlaamse beleidsmensen doen om dit talent een vanzelfsprekend deel te laten zijn van het Vlaams cultureel leven ? Er is werk aan de winkel, en in de komende jaren zullen we niet anders kunnen dan belangrijke beslissingen nemen. Het overvloedig aanwezige talent heeft er recht op.

VAN EXPLOSIE TOT BELEID
Een interview met Jean-Pierre De Decker

*** Frans Redant :**

We schrijven 1972. Jij herinnert je zeker *Mistero Buffo*. Wat heeft dat voor jou als theatermaker toen betekend en wat betekent dat nu nog ?

*** Jean-Pierre De Decker :**

Ik denk dat je *Mistero Buffo* niet kan loskoppelen van een fenomeen dat zich in 1968-69 heeft voorgedaan : een initiatief van enkele theatermensen, een ontwerp voor een nieuw soort theater, een nieuw soort gezelschap. Ik bedoel T68, het initiatief van Carlos Tindemans, Hugo Claus en Alex Van Royen om het theaterleven een nieuwe impuls te geven. Dat initiatief, ontstaan uit ongenoegen met het theater van die tijd, is niet gerealiseerd; het is, om het eufemistisch uit te drukken, in de kiem gesmoord.

En dan heeft zich, gelukkig voor het theater in Vlaanderen, een explosie voorgedaan die *Mistero Buffo* heette. Johan Thielemans heeft zeer duidelijk het ontstaan van die productie geschetst, die voor mij persoonlijk zo belangrijk is geweest. Ik zag voor het eerst in mijn theaterervaring een "groep", een echte groep op de scène staan. Wannes Van de Velde zegt dat een zanger een groep is; voor mij wordt theater gebracht door een groep. Met *Mistero Buffo* zag ik voor het eerst een groep waarvan een collectieve kracht uitging.

Mistero Buffo was bovendien belangrijk omdat je toen voor het eerst — wat ik noem — een multifunctionele acteur aan het werk zag. Je zag acteurs aan het werk van wie je voordien nooit vermoed had dat die zo perfect konden acteren, perfect zingen, perfect bewegen, individueel en in groep. Er werd een verhaal verteld, wat nog altijd de essentie van het theater is, maar het werd verteld op een virtuoze, ontroerende en soms spectaculaire wijze. Het gevolg van dat alles was dat de toeschouwers tot een eenheid werden gesmeed, een eenheid die verloren was gegaan. In de studioruimte van de Muntschouwburg in Brussel zag je het klassieke bourgeois publiek en de avant-garde jeugd naast mekaar zitten en met hetzelfde enthousiasme genieten, bewonderen en bij het slot ovationeel juichen. Dat was, denk ik, uniek in die tijd. Het is voor mij een unieke ervaring gebleven.

*** Frans Redant :**

Wat betekent voor jou de Blauwe Maandag Compagnie ?

*** Jean-Pierre De Decker :**

Ik denk nu onwillekeurig aan Franz Marijnen; ik hoop dat hij de Brusselse KVS in zijn greep krijgt. Reeds een aantal jaren geleden heb ik zo iets gehoopt, toen ik in de KVS Luk Perceval ontmoette die met architecten het gebouw kwam opmeten. Zijn gezelschap koesterde de ambitie de KVS in te palmen en een van de drie grote repertoiregezelschappen te worden. Ik betreur nog altijd dat het toen niet gebeurd is. In de eerste plaats omdat Luk Perceval de ravage in de KVS had kunnen voorkomen. In de tweede plaats omdat de Blauwe Maandag Compagnie een perfect beeld geeft van wat theater vandaag moet zijn en van wat een hedendaags repertoiregezelschap zou moeten betekenen.

Ik kreeg onlangs een schok toen ik in een krant op een halve bladzijde een grote foto zag van Els Dottermans. Zij werd gefeliciteerd door de Standaardgroep en door twee grote banken, sponsors van de Blauwe Maandag Compagnie, met de haar toegekende theaterprijs. Zo iets is voor mij een unicum in het Vlaamse theatergebeuren. Waarom ? Omdat de Blauwe Maandag Compagnie, in tegenstelling met heel wat andere gezelschappen, bewijst artistieke integriteit op artistiek gebied, te kunnen koppelen aan doorgedreven professioneel management.

In de voorbije twintig jaar werd er dikwijls gediscussieerd over het probleem of de directie van een schouwburg of een gezelschap moet worden toevertrouwd aan een acteur, een regisseur of een zakenman, een manager. Wij hebben op de barricade gestaan — ook ik — en geroepen : theater heeft te maken met artistieke integriteit. Ik ben op mijn stappen teruggekeerd : theater heeft met kunst te maken, dat wel, maar is in de eerste plaats een vak, het vak van de regisseur en van de acteur. En ook een theaterbedrijf runnen vergt een specifiek vakmanschap. Een gezelschap als de Blauwe Maandag Compagnie heeft mij er voor het eerst van overtuigd dat er een perfect huwelijk mogelijk is tussen artistiek beleid en zakelijk beleid. Hiermee heb ik een brug gelegd tussen *Mistero Buffo* en de Blauwe Maandag Compagnie.

*** Frans Redant :**

Jij hebt de periode van Mistero Buffo tot de Blauwe Maandag Compagnie zelf ervaren. Wat heb jij uit die ervaring onthouden ?

*** Jean-Pierre De Decker :**

Ik denk niet alleen aan het versplinteringsproces, waarover Freddy Decreus het heeft, maar aan de explosie van het aantal gezelschappen na het eerste theaterdecreet. Ik noem het een explosie maar ik bedoel ook een wildgroei, waarbij door de overheid geen rekening werd gehouden met de geografische spreiding.

Ondanks de indeling in categorieën ontstond er uiteindelijk een identiteitscrisis. De kleine gezelschappen begonnen te grasduinen in het repertoire van de grote gezelschappen. En de repertoiregezelschappen van Brussel, Antwerpen en zeker Gent achtten het noodzakelijk zich ook aan experimenteel toneel te wagen. Je wist tenslotte niet meer waar je voor welk soort theater terecht kon komen. De gevolgen ken je : enerzijds een versnippering van het acteurspotentieel, dat niet meer wist in welk gezelschap het zich thuis zou voelen, en anderzijds toch het vastroesten van een aantal acteurs.

Er werd, ook de voorbije twintig jaar, meer dan eens gepleit voor het vormen van een acteurspool, wat de mobiliteit van theater naar theater zou bevorderen. Ik heb er niet in geloofd, mede omdat nogal wat acteurs opteren voor sociale zekerheid in een vast huis. Maar toch geloof ik dat hier voortaan een belangrijke taak is weggelegd voor om het even welke directeur van een groot gezelschap.

De vernieuwing van ons theater, zoals die in de Blauwe Maandag Compagnie in de kern aanwezig is, moet erin bestaan dat de directeur in het kader van zijn artistiek en financieel beleid, overeenkomstig het nieuwe theaterdecreet, over een periode van vier jaar (hoewel ik voor drie jaar opteer) :

- een repertoire voor de ganse periode opstelt,
- de stukken toevertrouwt aan de daarvoor gekozen regisseurs en optimaal tracht te bezetten met de daarvoor te kiezen acteurs,
- die acteurs een contract aanbiedt voor de geplande periode.

Het theater in Vlaanderen is er niet mee gediend dat gezelschappen zich institutionaliseren, zichzelf in stand houden, dieper en dieper wortels schieten en uiteindelijk oude wilgen worden die niet buigen maar barsten.

Ik wou het nog even hebben over een ander fenomeen uit de voorbije decennia. Nogal wat experimentele theatermakers uit de jaren 70 en 80 zijn blijven zitten met een grote dosis ongenoegen en hebben daarom geprobeerd uit te wijken naar grote gezelschappen, gezelschappen in Nederland of — zoals ik — naar het NTG. Ik denk aan Sam Bogaerts, Ivo Van Hove, Herman Gilis, Dirk Tanghe. Een opvallende uitzondering is Luk Perceval, die er — in tegenstelling tot iemand als Jan De Corte of iemand als Arne Sierens — toch in geslaagd is een aantal bekwame mensen rond zich te scharen, een belangrijk gezelschap te vormen en uiteindelijk tracht een vaste stek te vinden (nl. in Gent).

De reden waarom Monty en De Singel de Blauwe Maandag Compagnie niet langer wensen te ontvangen komt m.i. hierop neer : dat de directies van die kunstencentra menen niet geroepen te zijn een onderdak te bieden aan een gezelschap dat bij een groot publiek een dergelijk succes oogst.

Het is bijzonder erg gesteld met receptieve huizen als zij het als een soort verwijt beginnen te zien dat een gezelschap veel toeschouwers trekt en goede recensies krijgt. Dat moet het publiek, de theatermakers en zeker de theaterpolitici tot nadenken stemmen.