

## DE OOGST

### EXPLOSIE AAN SPRAAKMAKEND JEUGDTHEATER

Els VAN STEENBERGHE

**In de jaren negentig plukt het jeugdtheater de vruchten van een jarenlange queeste naar noodzaak en integriteit. Els Van Steenberghe gaat na op welke manier dit alles tot stand kwam, maar vooral wat er de aanleiding toe was.**

De woelige jaren zestig schudden het jeugdtheater in Vlaanderen wakker. De jaren zeventig schopten dat jeugdtheater uit zijn warme weg-van-de-wereld sprookjesbed. De jaren tachtig sleurden het jeugdtheater mee op een fascinerende reis langs de meest vreemde locaties en kunstvormen. En wat deden de jaren negentig met het Vlaamse jeugdtheater? De jaren negentig waren oogstjaren na decennia van slapen, dwalen, ontdekken en experimenteren. Wat een wonderjaren toch.

#### **Van bubbels tot flute**

De explosie aan spraakmakende voorstellingen én gezelschappen in het jeugdtheater van de jaren negentig haalt het buskruit uit de voorbije decennia.

Die decennia openden deuren, legden nieuwe wegen aan of stuwden jeugdtheatermakers ongekende richtingen uit. Dit mede door een gedrevenheid onder die theatermakers om jeugdtheater tot meer dan de suikertante van het onderwijs te maken. Maar die kentering kwam er evengoed door de maatschappelijke evolutie waarin het kind aan ontzag en respect wint. Dit resulteert in een jeugdtheater waarin het kind het wijze, niet zelden filosofische woord voert en in tegenstelling tot de volwassenen wel weet welke kant het op moet met onze wereld en samenleving.

Aan de hand van tal van sleutelvoorstellingen zal deze tekst die kentering op en naast de planken proberen te benoemen, analyseren en contextualiseren. Een rist termen (noem ze nog even containerbegrippen) worden uit de kast gehaald – taal, abstrahering, kindertijd, naar het jeugdtheater, repertoire, kinderen als gidsen, speelsheid, talentenjacht en grensoverschrijdende authenticiteit – om het jeugdtheater van de *nineties* te duiden.

Deze tekst beoogt eerder een inzicht dan een overzicht te geven van de evolutie van (en creatieve explosie binnen) het jeugdtheater anno 1990 – 1999, vertrekkende van de bubbels in *B is A in Bubbels* en uitmondend in het bruisende *COUPE ROYALe...*

### **Zoeken naar taal: Bebbel-babbel-bibbelen**

Ik kan bebbel-babbel-bibbelen,  
als ik bobbel-babbel-beste,  
ik ben de babbelbup  
van Billabbillebbellebap.

Billabbillebbelle-billabbillebbele  
Billabbillebbellebap!

Ik heb mijn eigen huizeknus,  
de kokkel van een diepzeemus.  
En ook een eigen tuineknol,  
met wortels van een manetrol.

Verdemmeledoemmeledam 't is waar!  
Zo waar als ik gebabbel-bibbeld heb.  
Want alles wat ik bibbel uit mijn mond  
wordt waar en echt terplekke en terstond.

verdèmmeledoemele-dèmmeledoemele  
verdèmmeledoemeleDAM!

Ik heb de langste naam van Billabbillebbellebap  
met zoveel letters als de treden van de hemeltrap.

Ik heet;  
de eerste en de beste uit de alfabetenla;  
mijn naam is A...A..A.A-A-Aaaaaaaaaaaaaa  
hem uit te bibbelen duurt een week of drAAA!

Vroeger had ik een vóórnaam en een áchternaam,  
een oma- en een opanaam.  
Maar vroeger is voorbij, finisissi, gedaan.<sup>1</sup>

Met deze wollige, bloemrijke woordenvloed van auteur en theatermaker Willy Thomas willen we deze tekst graag beginnen. Om twee redenen. De tekst gaat, in een regie van Guy Cassiers, in première aan de vooravond van de jaren negentig. Om precies te zijn: op 3 november 1989 spelen actrices An De Donder en Jacqueline Kaptein deze tekst voor het eerst in het Gentse Nieuwpoorttheater. Ze worden er omringd door niets meer dan enige klanken van Johann Sebastian Bach en een inventief decor van Johan De Wit en Herman De Roover. Hun decor vertaalt het 'anders zijn' van de personages in een meubel dat uit een andere wereld lijkt te komen.

Zo ontpopt zich een van de meest baanbrekende en spraakmakende jeugdvoorstellingen van de afgelopen decennia. De voorstelling wordt meteen de selectie van het Theaterfestival 1992 in gekatapulteerd.

Wat is er dan zo bijzonder aan deze voorstelling? Antwoord: haar eigenzinnig omgaan met en thematiseren van de taal, het communicatievehikel bij uitstek waarmee we – soms met de moed der wanhoop – trachten om onze medemens iets duidelijk te maken. Van de goorste banaliteiten tot de intiemste liefdesverklaringen...

Dat is ook wat de personages A en B betrachten in deze sleuteltekst. Acteur en auteur Willy Thomas schreef de tekst al reflecterend over en worstelend met Peter Handkes *Kaspar* (1967). Handkes tekst waarin volgens dramaturg Erwin Jans "het autoritaire, dwingende, ordenende, bevelende karakter van de taal centraal staat," toont,

"de sensibiteit van de jaren zestig voor de taal als een machtsinstrument. In de taal, in het spreken lag de maatschappelijke ordening verankerd. Die normerende taal werd ontmaskerd als de taal van de rationele, blanke, heteroseksuele, West-Europese (en Noord-Amerikaanse) man."<sup>2</sup>

Jans geeft aan dat deze hegemonie de daaropvolgende decennia vanuit verschillende 'fronten' bestreden werd, zoals daar waren: "de vrouwenbeweging, de homobeweging, de tegencultuur van de (Amerikaanse) zwarten, de anti-psychiatrie"<sup>3</sup>. En dus ook vanuit de pedagogie. Of beter: de anti-pedagogie, waarin de autoriteit van de volwassene tegenover het kind in vraag werd gesteld. Aldus Jans:

"Het denken dat zich sindsdien ontwikkeld heeft, is op zoek naar een positie buiten de hiërarchie, buiten de tegenstellingen. Het zoekt naar een derde

term, een term waar de twee andere termen (man-vrouw, kind-volwassene, gek-normaal, homo-hetero, vreemdeling-blanke) elkaar op een voor beiden 'ander' terrein ontmoeten. Het is op dat terrein dat de groet van het kind de blik van de volwassene een ogenblik kruist.<sup>14</sup>

Het kind verloor de veilige hand van vader en moeder boven het hoofd. De ouders raakten zelf steeds vaker het noorden kwijt door een pittige combinatie van economische, sociale en politieke problemen die voor een implosie van de maatschappelijke welvaart zorgden. Dit resulteerde ook in een implosie van de traditionele ouder-kindrelatie waarbij de ouder zich autoritair opstelde tegenover het kind. Vanaf de jaren tachtig deed deze verschuiving zich voor.

Maar in de jaren negentig neemt de 'autoriteit' van het kind enorm toe. Volwassenen lijken heimwee te hebben naar hun zogeheten jeugdland van de pedagoge Lea Dasberg. In haar sleutelwerk *Grootbrengen door kleinhouden als historisch verschijnsel* (1975) stelt Dasberg dat kinderen te veel in een rooskleurig en al te veilig jeugdland worden opgesloten, ver van de gevaarlijke, harde realiteit. In de jaren negentig lijken de volwassenen hun kinderen niet zozeer in een jeugdland op te sluiten maar net los te willen laten op die zogenaamde harde werkelijkheid. In de hoop dat de kinderen wel de weg weten en met hun zogenaamde "frisheid, onschuld en spontaniteit" wel weten welke keuzes de juiste zijn.

Ziehier, de bron van het wanhopig (en tevergeefs) streven naar een eeuwig jong, strak en haast kinderlijk uiterlijk. Naarmate het besef groeit dat men als volwassene gefaald heeft en faalt om de wereld tot een vreedzame en gezonde plek te maken, neemt het verlangen naar het jong blijven toe. Omdat jong zijn steeds meer synoniem staat voor beloftevol, hoopvol en een 'ticket naar een betere toekomst'.

Theatermakers reageren op en bevestigen deze tendens door teksten te schrijven en voorstellingen te creëren waarin het zoeken naar een nieuwe taal zowat de doelstelling van de personages is. Wat een verschil met de jeugdtheaterteksten uit de vorige decennia! Daar resulteerde het zoeken steevast in een glorieus vinden (van geluk, gezondheid, het paradijs, geld, begrip, ...). Nu, in de jaren negentig, wordt het zoeken zelf, het reizen, gethematiseerd zonder op een vinden te focussen. Integendeel. Leven wordt zoeken. En dat wordt door het (jeugd)theater alleen maar bevestigd.

## Wie nieuwe jeugdtheatertalen zoekt, vindt Oda Van Neygen

Twee belangrijke kenmerken van het jeugdtheater anno 1990 werden door *B is A in Bubbels* scherp verwoord en verbeeld: enerzijds het zoeken en anderzijds het creëren van een eigen, nieuwe taal. Deze productie draagt de stempel van Guy Cassiers' Oud Huis Stekelbees, dat ook (en vooral) in de jaren tachtig baanbrekend jeugdtheater creëerde. In 1992 neemt Dirk Pauwels de fakkel van Cassiers over en transformeert Oud Huis Stekelbees tot Victoria (samen met Nieuwpoorttheater het huidige CAMPO). Victoria zal vooral naar het einde van de jaren negentig een expliciete (grensdoorbrekende) stempel op de ontwikkeling van het jeugdtheater drukken. Daar wordt later in deze tekst op ingezoomd.

Maar het huis, of beter, dé dame, die in de jaren negentig onvermoeibaar makers aanpoort (iets wat ze anno 2010 nog steeds doet) om binnen het jeugdtheater te zoeken naar hun taal of naar een creatief en maatschappelijk verhaal, is Oda Van Neygen. Zij is de oprichter en huidig artistiek leider van het Brusselse jeugdtheaterhuis BRONKS, een huis dat ontstond na haar ontslag als jeugdprogrammator van de Brusselse Beursschouwburg (waar ze sinds 1976 aan de slag was).

“Uit de bittere werkelijkheid van een plots ontslag, putte Oda Van Neygen, heel paradoxaal, de moed om een volstrekt uniek project op te starten. Een project waarvan de krijtlijnen toen getrokken werden, puttend uit de ruime ervaring in de Beursschouwburg, en dat enkel door de artistieke realiteit, zoals die zich sindsdien ontwikkeld heeft, is bijgestuurd. Er moest en zou een theaterhuis voor jonge mensen in Brussel komen, zelfs al wist niemand, zeker de bureaucratie niet, in welk decreet en onder welke begrotingsparagraaf zo'n huis-met-vele-kamers moest geplaatst worden – jarenlang was BRONKS een eigen-aardig 'Brussels podium'. Gelukkig past de cultuurpolitiek zich de laatste jaren iets sneller aan de culturele werkelijkheid aan en zit BRONKS nu keurig in het podiumkunstendecreet.”<sup>5</sup>

Ondertussen heeft de verbetering en gedrevenheid van Van Neygen er eveneens voor gezorgd dat BRONKS een eigen theater bezit, gelegen aan de Varkensmarkt, hartje Brussel. Beter kan het huis niet gelegen zijn. Niet alleen – zelfs niet zozeer – uit praktische overwegingen, maar vooral omdat de positie in de stad ook de positie van dit huis in het theaterlandschap symboliseert. BRONKS ligt in het centrum van het theaterlandschap en is uitgegroeid tot een ontmoetingsplek voor kinderen, volwassenen én theatermakers die voor kinderen en/of volwassenen werken.

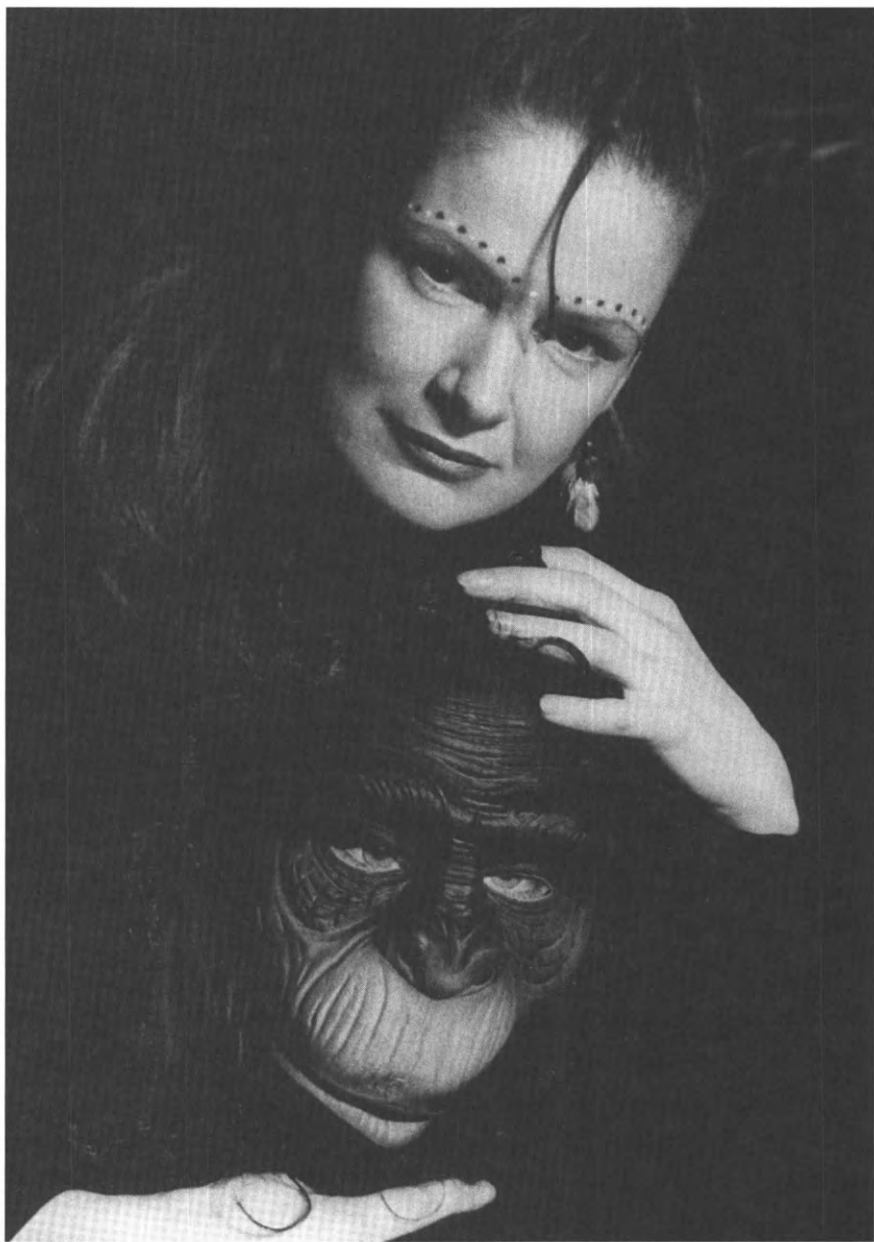
Die 'en/of'! Dat is een verdienste van Oda Van Neygen. Wat Eva Bal al enkele jaren eerder aanzette in haar Speeltheater Gent (dat in 1994 tot KOPERGIETERY zal worden omgedoopt), wordt door Van Neygen verder geëxploiteerd. Later, vanaf 1997, zal ook Barbara Wyckmans hetzelfde avontuurlijke en grensoverkruisende pad bewandelen in haar HETPALEIS. Ook daar komt de tekst later op terug.

Hoe exploiteert Van Neygen die grenzen dan? Door ononderbroken het gehele landschap te onderzoeken, uit te spitten, jong talent te screenen, te snuffelen aan de fantasietaal van gevestigde makers, spannende vragen aan de voeten van achterdochtige theatermakers te gooien... Zo ontpopte ze zich tot een heuse 'talentscout' binnen het jeugdtheater. Zo 'ontdekte' ze de jonge Dimitri Leue en de eigenzinnige Pascale Platel.

Zowel Leue als Platel zetten beiden hun eerste professionele jeugdtheaterpassen dankzij en onder de koepel van BRONKS. Leue verrast en verbaast met *Hoe mooi is Villapperzele* (1996) en een jaar later met *Zarah, of de vogels komen terug uit het Zuiden* (1997). Platel slaat jong en oud het volgende seizoen achterover met haar intrigerende *De Koning van de Paprikachips* (1998). Beide makers zijn amper te vergelijken, maar delen toch de kenmerken van hun tijd: hun voorkeur voor personages die zoekende zijn in de liefde. Die personages trekken al speurend op reis – veelal naar een fantasievol oord – in de hoop daar mogelijk een antwoord te kunnen vinden op hun levens- en liefdesvragen. Platel focust sterker op het reizen als zoeken – en ze doet dat in een sappig taaltje met Gentse nadronk. Leue daarentegen werpt zich van in het begin op als een theatermaker en auteur die door, met en in de spreektaal zoekt naar antwoorden op zijn liefdesvragen. Hierin zal hij tijdens dit decennium een heuse evolutie afleggen. Uiteindelijk zal hij met een scherpere, meer virtueuze en soberdere theatertaal de 21<sup>ste</sup> eeuw ingaan.

Zowel Platel als Leue delen ook de fascinatie voor kinderen en de kindertijd. Die fascinatie wortelt deels in de ongebreidelde fantasie van een kinderhoofd, maar misschien nog meer in de vrijheid die dit aan de maker biedt om zich volledig te verliezen in een verbeeldingswereld. Een verbeeldingswereld die als metafoer van filosofische bedenkingen en het verlangen naar een (of de eigen?) kindertijd dient, weliswaar.

Vanuit dat filosofische aspect zal gaandeweg de jaren negentig een sterke hang naar uitzuivering en abstrahering ontstaan, die ook al in de jaren tachtig opgemerkt kon worden. Tevens wordt ook de drang almaar groter om niet alleen voor maar ook met kinderen en jongeren te werken. Dat illustreert niet alleen



*De Koning van de Paprikachips, BRONKS, 1998, © Arnout Deurinck*



Guy Cassiers' *La Cifra* (een voorstelling waarin hij met kinderen een gedicht van Jorge Luis Borgès ensceneert, première 1991). Ook BRONKS springt met regisseur Paul Peyskens op de kar met onder andere *Terugblik misschien* (1993) en het baanbrekende *Iets anders* (1994) naar Tsjechovs *Drie zusters*. Kortom, Eva Bals methode krijgt epigonen.

### Grensverleggend Victoria: Kraai Victoria!

In de jaren zeventig legde Bal, als de artistiek leider van het toenmalige Speeltheater Gent (en de huidige KOPERGIETERY) de bakermat van het professionele theater maken met en voor kinderen en jongeren. Een tijd lang was ze daar niet alleen de grondlegger van maar ook de enige die dit klappen van de zweep perfect kende. Tot de jaren negentig...

Het werk van KOPERGIETERY werd in dit decennium abstracter. *Achter Glas* (1994) illustreert dit. Deze creatie vertrok vanuit het beeld van een jongetje dat achter het raam van een verlaten huis naar buiten tuurt.

Maar dé productie waarin niet alleen deze tendens naar abstractie, de honger naar jongeren op de scène, maar ook de nieuwsgierigheid van volwassen theatermakers naar de jeugdtheaterscène ten volle tot uiting komt, is *De tuin* (1992). Bal woont dan in de buurt van een morsig stadsparkje waar de plaatselijke kinderen hun tijd verspelen. Zo ook Habiba Boukhatem. Dat pientere meisje weet dat er op enkele meters van haar stedelijke speeltuin een regisseuse woont met een groot hart voor kinderen.... En daar gaat ze. Ze belt aan aan de grote voordeur. Mevrouw de regisseuse *herself* opent de deur. "Mevrouw, wilt u theater maken met mij en mijn vriendjes?" Bal staat eventjes perplex van dit directe verzoek, maar gaat uiteindelijk op de vraag in. Ze neemt hiervoor choreograaf Alain Platel in de arm, die omstreeks die periode zijn eerste stappen in het theater/danslandschap zet. En hoe.

Terwijl Platel Bal met choreografisch advies bijstaat, maakt hij samen met Frank Theys bij *Victoria Ja, wacht!* (1993), een dans/theatervoorstelling waaraan ook de jonge kunstenaar Ben Benaouisse deelneemt. Ook met Arne Sierens broedt hij op een plan. Een plan om 'iets' te doen met 'het volkse' waar ze beiden zo een affiniteit mee hebben. Sierens groeide op in een volkse wijk en Platel werkt als choreograaf bij voorkeur met mensen die (nog) niet geschoold zijn als beroepsacteur of -danser. Wisten zij veel dat ze op puur theatergoud broedden...





*Ja, wacht!*, Corneel Maria Ryckeboer, 1993, © Victoria

Op 23 maart 1995 gaat in Victoria – tijdens het Time Festival – *Moeder en kind* in première en zal voor minstens drie seizoenen op het repertoire van het gezelschap blijven staan. De voorstelling slaat in als een bom. Hier wordt niet gezocht naar een taal of een filosofiserend personage of een louterende reisbestemming. Hier wordt een zoekende familie letterlijk op de scène ‘gekwakt’ – inclusief sofa, wasmachine, depressieve moeder en ex-vriendjes... Sierens’ woorden flirten er met *riffs* van onder meer dEUS, waar de puberzoon des huizes live over playbackt. Het rockt, het schuurt, het raakt en het onthutst.

De voorstelling werd het eerste deel van een drieluik waarin Platel en Sierens deze volkse biotoop verder exploreerden en bovenal tot metafoor van de menselijke conditie maken. Ook *Bernadetje* (1996) en *Allemaal Indiaan* (1999) tonen mensen die om zich heen krabben, slaan, bijten en kussen om toch maar liefde, rust en harmonie te vinden in het leven. Of beter: trachten te vinden. Dit onvermoeibaar blijven vissen naar het ultieme geluk is des mensen. Dat maakt deze voorstellingen uiterst herkenbaar – authentiek – ook al stralen ze boven alles de gerijpte theater-/danstalen van Sierens en Platel uit.

Na deze trilogie zoeken Sierens en Platel elk hun eigen weg doorheen het dans-/theaterlandschap. Sierens (en zijn gezelschap Compagnie Cecilia) duikt sindsdien nog geregeld op in het jeugdtheater, meer bepaald binnen de muren van HETPALEIS van directeur Barbara Wyckmans.

### **Grensverleggend HETPALEIS & co: Leve de koningin!**

Gent heeft Eva Bal, in Brussel is Oda Van Neygen de jeugdtheaterdame, en ook Antwerpen heeft sinds juni 1997 zijn eigen jeugdtheaterdame (of -koningin): Barbara Wyckmans. Deze voormalige jeugdprogrammator van CC Hasselt en ex-directeur van CC De Velinx te Tongeren laat een wel erg frisse wind door het toenmalige Koninklijk Jeugdtheater Antwerpen waaien. Ze laat het gebouw van de kelder tot de nok hertimmeren en hernieuwt in tussentijd het artistieke personeelsbestand bijzonder drastisch. Te drastisch? Helemaal niet.

Wyckmans *has a dream* en die hoopt ze te realiseren met nieuw (jeugd)theaterbloed. Zowel jong talent als gevestigde waarden (waaronder dus ook een Arne Sierens, die er in 1998 het heftige *Mijn Blackie* creëert) wil ze in haar nieuwe huis verwelkomen. De eerste jaren leidt dit soms wel eens tot een kakofonie van misers en voltreffers. Maar aan het begin van de 21<sup>ste</sup> eeuw is HETPALEIS uitgegroeid tot een gedegen jeugdtheaterhuis met oog voor repertoire en vernieuwing.

De soms iets te wilde buitelingen en avonturen van in het begin worden vervangen door een glashelder beleid dat de avonturen allerminst uit de weg gaat, maar het risico beter heeft leren inschatten.

Antwerpen krijgt er overigens nog een theateravonturier bij in de jaren negentig. Het huis en gezelschap van regisseur Arlette Van Overvelt.

Van Overvelt kon als jonge regisseuse aan de slag bij Het Gevolg van Ignace Cornelissen. Cornelissen, die niet alleen als 'talentenjager' een belangrijke rol speelt in het theaterlandschap, focust net op zijn verlangen om klassieke repertoireteksten ook voor een jonger publiek te spelen. Dit zal leiden tot het met de Hans Snoekprijs bekroonde *Hendrik de vijfde* (1992). Daarin hanteert hij het kinderspel als een dramaturgisch (vereenvoudigings)middel om Shakespeares tekst bevatelijk en herkenbaar te maken voor jonge toeschouwers. Met onverdeeld succes.

Terwijl Cornelissen zich verdiept in deze klassiekers en medio jaren negentig (even) besluit om het jeugdtheater vaarwel te zeggen, geeft hij aan een jonge theatermaker als Arlette Van Overvelt de kans om binnen zijn gezelschap haar eerste creaties – zoals het innemende *Fietsen* (1994) – te realiseren. Ondertussen richt Van Overvelt ook een eigen structuur, De Maand Mei, op. Maar het is pas in 1997, als uit de De Maand Mei haar (huidige) gezelschap luxemburg ontstaat, dat ze zichzelf en haar ranke, muzikale theatertaal pas goed op de jeugdtheaterkaart plaatst.

Dit nieuwe gezelschap gooit meteen hoge ogen met een bewerking van Toon Tellegens tekst *Mijn Vader* (1998). Minstens even spraakmakend is de productie *Zetelkat* (1999). Dimitri Leue, Tine Reymer en Wouter Hendrickx spelen de fijnmazige tekst van niemand minder dan theatermaker Josse De Pauw. De Pauw heeft zich door Van Overvelt laten overtuigen iets voor kinderen te schrijven. De tekst is een speelse ode aan de kinderkamer, de kinderlijke verbeelding en – opnieuw – het verlangen om door de wereld te reizen. Enkele jaren later zal ook HETPALEIS Josse De Pauw kunnen verleiden tot het schrijven van een filosofische theattertekst. Dat wordt het prachtige *Wortel van Glas* (2002) in samenwerking met de glaskunstenares Maria Roosen. Deze tekst vertrekt vanuit het eeuwige vragenvuur dat kinderen op volwassenen afvuren. Vaak zonder goed naar de wijze antwoorden te luisteren...

### Op naar zintuiglijk (jeugd)theater: Lippen, liefde en lekkers

Toch blijft het voor Josse De Pauw bij die enkele grensoverschrijvende uitstapjes. Ook Eric De Volder waagt zich in de jaren negentig aan enkele (gesmaakte) jeugdtheatercreaties zonder verder vervolg. Hij schrijft de mooie tekst *Het verhaal van paard parel en boer dees* (1993, Theater Artemis) en regisseert *De baardvrouwen* (een bonte tekst van Kamagurka) die op 11 februari 1994 in première gaat in het Speeltheater Gent.

Hetzelfde kan gezegd worden van De Roovers. In 1998 scoren enkele acteurs van De Roovers (Sofie Sente en Robby Cleiren) samen met Pieter Embrechts een theaterhit met hun bewerking van Aidan Chambers' *De tolbrug*. (Zij verenigen zich zelfs even als het gelegenheidsgezelschap Ibycus maar dit jeugdtheaterpad liep dood). In 1999 wagen ze zich wel nog even aan een erg inventieve *De kleine zeemeermin*, samen met BRONKS en Walpurgis.

Ook auteur/theatermaker Peter Verhelst maakt een opgemerkt uitstapje naar het jeugdtheater. En dit op vraag van Blauw Vier (het huidige Laika). Samen maken ze *COUPE ROYALE* (1999).

Blauw Vier ontstaat in 1991 op initiatief van Jo Roets en Greet Vissers. Beide makers ontmoeten elkaar bij het Antwerpse figurentheatergezelschap Froe Froe (geleid door Marc en Jan Maillard), dat in de jaren negentig hits scoort met *Koning Ubu* (naar Alfred Jarry, 1998) en het zalige *Zippo* (1999) waarin latexpoppen, acteurs, decor en video gezwind samenwerken.

Roets en Vissers creëren er onder meer samen de voorstelling *Blauw Vier* (1990) en besluiten meteen om van deze titel de naam van hun gezelschap te maken.

Binnen hun gezelschap spitten ze naar prachttteksten voor een jong publiek. Niet zelden boren ze hierbij – net als Cornelissen – klassiekers aan die Roets dan bewerkt. Een methodiek die Roets ook in de 21<sup>ste</sup> eeuw verder zal toepassen en exploiteren. Hun *Cyrano* (naar Edmond Rostand, 1995) is daar een mooi voorbeeld van, als eerste deel van een heuse Rostandtrilogie. Net zoals de *Leonce en Lena* (naar Georg Büchner, uit 1994).

Maar het hoogtepunt van hun jaren negentig is toch wel Roets' bewerking van Fjodor Dostojevski's *De Karamazovs* (1999). De voorstelling speelt oorspronkelijk op locatie in de (nog niet gerestaureerde) Roma, maar wordt later voor de grote



*De Karamazovs, Blauw Vier, 1999, © Phile Deprez*

zalen hernomen. Hierin ligt meteen Roets' ambitie verrat: kwaliteitsvol, speels, ontroerend en maatschappelijke geëngageerd jeugdtheater op maat van de grote zaal maken. Een ambitie die hij in de 21<sup>ste</sup> eeuw almaar meer zal waarmaken.

Op het eind van de jaren negentig doet er zich echter een artistieke kentering – hoewel 'verbreding' een betere woordkeuze is – voor binnen het gezelschap. Die kentering wordt ingeluid door de voorstelling *COUPE ROYALE* (2000). De tekst wordt geschreven door Peter Verhelst, Roets adviseert en Peter De Bie regisseert. De samenwerking smaakt naar meer. Sindsdien ontwikkelt De Bie binnen het gezelschap de meer 'zintuiglijke' koers waar *COUPE ROYALE* een smakelijke voorproever van was. In samenwerking met het toenmalige Time Festival ontwikkelde De Bie, Verhelst en Roets met *COUPE ROYALE* een soort theatraal en zinnenprikkelend parcours. Het publiek proefde letterlijk van de sensuele tekst en de koninklijke en naar liefde, lippen en lekkers smachtende personages van Verhelst.

Dit zintuiglijke parcours wordt vooral in de 21<sup>ste</sup> eeuw ten volle uitgewerkt. Verhelst stond toen aan de vooravond van zijn experimenteren met theatrale ruimtes, met *Het sprookjesbordeel* (2002) als meest opmerkelijke hoogtepunt.

Ondertussen kiemde er in Gent ergens op de vierde verdieping van een flatgebouw het productiehuis 4Hoog. Caroline Lanoye en muzikant/theatermaker/cabaretier Raf Walschaerts wilden met dit huis een theaterplatform creëren waar gelijkgestemde kunstenaars met een voorliefde voor kleutertheater aan de slag konden. In de jaren negentig bevond dit gezelschap zich nog enigszins in de kinderschoenen, maar toonde aan de hand van knappe creaties, zoals Walschaerts' monoloog *Waterlanders* (1998), aan dat het zijn plaats in het landschap wel verdiende. Ook het kleutercabaret *Akke akke Tuut* (1999) bewees dat dit huis tot een volwaardig kinderkunstenhuis zou kunnen uitgroeien. Wat het momenteel volop aan het doen is.

### **Conclusie: Wat nu gezaaid?**

Dit doen ze samen met tal van andere (jonge) theatermakers voor wie de oogst van de jaren negentig – waarin het jeugdtheaterlandschap exponentieel groeide en er twee stevige huizen (stadsjeugdtheaters eigenlijk) bij kreeg – vooral een uitdaging betekent om nieuwe vormen, teksten en beelden te zaaien. Met multimediaal en soms ronduit choquerend resultaat.

De rist termen – taal, abstrahering, kindertijd, naar het jeugdtheater, repertoire, kinderen als gidsen, speelsheid, talentenjacht en grensoverschrijdende authenticiteit – verraadde het al. In de jaren negentig zochten theatermakers naar nieuwe manieren om bestaande of vrij klassiek opgebouwde liefdes-, fantasie- en reisverhalen te vertellen. Dat theatermakers steeds minder een onderscheid maken tussen jeugd- en volwassenentheater is enkel toe te juichen.

Het zoeken naar een nieuwe theater- of verteltaal staat tijdens dit decennium metafoor voor het zoeken naar een nieuw kindbeeld en een nieuwe attitude van het kind jegens de volwassene. Dit zal uiteindelijk verschuiven naar een meer metatheatrale zoektocht zonder te verzuimen aan de politieke en sociale vraagstukken die ook almaar sterker het jeugdtheater binnen dringen.

Naar het einde van de jaren negentig wordt de drang dan ook almaar groter om uit de conventionele theatercodes (zowel wat scenografie als dramaturgie betreft) te breken. Dit resulteert in een even boeiend als eclecticisch jeugdtheaterlandschap in de 21<sup>ste</sup> eeuw waarin de maatschappijkritische houding en de honger naar een eigenzinnige en filosofische theatertaal groter dan ooit lijkt.

**Noten**

- <sup>1</sup> THOMAS, Willy, *B is A in Bubbels*, Dedalus, Antwerpen, 1989, p. 7.
- <sup>2</sup> JANS, Erwin, "Het kind-worden van de taal", in: ALLEGAERT, Patrick, VERSTOCKT, Dirk, *Klein Geschut. Opstellen over kindertheater*, VTi / Oud Huis Stekelbees, Brussel / Gent, 1992, p. 64.
- <sup>3</sup> JANS, Erwin, *ibidem*.
- <sup>4</sup> JANS, Erwin, "Het kind-worden van de taal", in: ALLEGAERT, Patrick, VERSTOCKT, Dirk, *Klein Geschut. Opstellen over kindertheater*, VTi / Oud Huis Stekelbees, Brussel / Gent, 1992, p. 65.
- <sup>5</sup> TINDEMANS, Klaas, *Blijf staan, ik neem een foto. Een portret van 10 jaar BRONKS*, BRONKS, Brussel, 2002, p. 12.