

DE TIJD VAN DE COLLECTIEVEN
WERKVERHOUDINGEN IN HET THEATER VAN
DE JAREN NEGENTIG¹

Luk VAN DEN DRIES

De jaren negentig tonen een aantal succesverhalen van jonge snaken die als collectief verbazingwekkend snel een plek innemen in het theaterlandschap. Ze waren begeesterd door hun docenten, de grootmeesters van de jaren tachtig, en hadden de wind van het podiumkunstedecreet in de zeilen. Luk Van den Dries linkt de opkomst van de collectieven aan een veranderende podiumkunstenwereld en zoomt in op wat een collectief zo eigen maakt.

De jaren tachtig gelden een beetje als de gouden eeuw voor de Vlaamse podiumkunsten. Een nieuwe generatie artiesten treedt aan, een belangrijk nieuw netwerk van kunstencentra staat klaar om hen te ondersteunen en het tijdschrift *Etcetera* zorgt voor een kritische begeleiding van al dat nieuw werk.

Maar essentieel in dit verhaal is ook het professionele kader dat wordt gecreëerd zodat deze kunstenaars en kunstencentra kunnen doorgroeien. Ook daartoe worden belangrijke stappen gezet in datzelfde decennium. De oprichting van het Vlaams Theater Instituut (VTi) in 1987 is een prominente mijlpaal in de geschiedenis van het Vlaams theater: het ontwikkelt zich al snel als steunpunt voor de sector met een accent op documentatie, geschiedschrijving, publiekswerking en ambassadeursfunctie van het Vlaams theater. Minstens even belangrijk was de oprichting van de Vlaamse Directies Podiumkunsten (VDP)². Deze organisatie, opgericht door Hugo De Greef, Ivonne Lex en Stefaan De Ruycck, voormalig zakelijk leider van Blauwe Maandag Cie, heeft in stilte cruciaal lobbywerk verricht voor de instrumentele wijzigingen die nodig waren voor de verdere professionalisering van het theater in Vlaanderen. Haar overleg met vakbonden, het bijstellen van het statuut van de kunstenaar, aanpassingen aan CAO's, legde de noodzakelijke voedingsbodem voor de grote mutatie van gezelschappen met acteurs in vaste loondienst naar het beeld dat we vandaag kennen met vooral freelance kunstenaars die in korte contracten figureren in verschillende podiumorganisaties. Last but not least dient ook het IETM (Informal European Theatre Meeting, vandaag International Network for Contemporary Performing Arts) vermeld te worden. Opgericht in 1981 in Brussel als kleinschalig netwerk van Europese organisatoren in de podiumkunsten, heeft het zich vanaf 1989 grondig geprofessionaliseerd en is

het intussen uitgegroeid tot een machtig overlegapparaat van de cruciale Europese en internationale spelers in de hedendaagse podiumkunsten.

De professionalisering van de podiumkunsten

De belangrijkste ontbrekende schakel voor de doorstart van een nieuwe generatie podiumkunstenaren is het beleid. Je zou kunnen zeggen dat de jaren negentig op dat vlak voor consolidering hebben gezorgd met vooral twee cruciale ankerpunten. Het Podiumkunstendecreet van 1993 bracht een aardverschuiving teweeg in de regelgeving en de verdeling van de overheidsmiddelen. De generatie van de tachtigers werd eindelijk serieus genomen en zag zijn subsidies substantieel stijgen ten nadele van de grote stadstheaters, de traditionele sterkhouders van de theatersubsidies. Ook jonge gezelschappen zoals het in 1989 opgerichte tg STAN profiteerde van de nieuwe wind in de subsidiepolitiek. Het symbolische keerpunt ligt echter in 1993, wanneer Antwerpen zijn titel als culturele hoofdstad viert. Het programma maakt ruim baan voor de zogenaamde nieuwlichters en biedt ook structurele steun op lange termijn door bijvoorbeeld Jan Fabre een eigen stek te bezorgen in het Ringtheater, Monty technisch verder uit te bouwen en de Bourlaschouwburg grondig te renoveren als eigentijds apparaat voor podiumkunsten.

Er is dus wel degelijk een breuklijn te traceren tussen beide decennia, al ligt die artistiek minder diep dan institutioneel. De institutionele kaders worden grondig hervormd om zich aan te passen aan de eigentijdse verwachtingen van podiumkunstenaren. De makers van de tachtigers worden als kroonjuwelen daarin gekoesterd en nemen langzaam maar zeker de centrale plaatsen in het kunstenveld over. De corifeeën kunnen daardoor verder groeien: hun werk wordt grootschaliger én internationaler en hun namen raken bijgezet in het pantheon van de Grote Europese Theatergeschiedschrijving: Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Jan Fabre, Jan Lauwers, Alain Platel, Luk Perceval, en Ivo Van Hove zullen hun status van vernieuwers in hun discipline verder bevestigen.

Voorlopers van het collectiviteitsethos

Het is opvallend hoe het collectieve geheugen, hierin gesteund door de geschiedschrijving, een bepaalde periode steeds tracht te versimpelen. Zo worden de jaren tachtig meestal gereduceerd tot het werk van een aantal machtige regisseurs/choreografen wier verbeeldingskracht uitdrukking krijgt in een unieke theatertaal. Daarbij wordt te gemakkelijk voorbij gegaan aan een tendens die al langer in de

podiumkunsten in Vlaanderen was opgedoken en die voor een meer langdurige en diepgaande transformatie zou zorgen, met name de autonomie van de acteur. Deze duikt voor het eerst op in de periode van het politiserend theater, waar het opheffen van elke vorm van hiërarchie niet alleen een artistiek maar vooral ook een politiek argument is in de omvorming van de werkverhoudingen binnen het theatraal bestel. De acteur emancipeert zich tot theatermaker en zal in een collectief verband ideeën samenbrengen en ontwikkelen tot een voorstelling. Deze tendens zet zich door in de jaren tachtig en negentig: naast de bekende grote regisseurs/choreografen is er steeds ook die noodzaak om met gelijkgezinden samen theater te maken in een collectief verband. De jaren tachtig en negentig laten op dat vlak een zeer gemengde praktijk zien. Werkverhoudingen op de vloer zijn in elk geval al lang niet meer wat ze ooit geweest zijn, met acteurs die als uitvoerders van een regieboek worden ingezet. Producties worden gecreëerd met een maximale inzet van alle betrokkenen in een langzaam creatieproces waar plaats is voor het uitproberen van allerlei pistes en ideeën. In de rest van deze bijdrage wil ik inzoomen op de praktijk van de collectieven, een typisch verschijnsel dat tot de jaren negentig wordt gerekend, met als grote voorbeeld tg STAN, maar dat, zoals al aangegeven, ook een voorgeschiedenis kent in de jaren zeventig en tachtig.

Dito'Dito is wellicht de meest expliciete voorloper van de boom van de collectieven in de jaren negentig. De groep werd opgericht in 1984 rond Willy Thomas, Guy Dermul, Bart Meuleman en Mieke Verdin en zal zich vanaf het begin concentreren op de encenering van teksten. Maar het tekstbegrip dat bij hen centraal staat is van meet af aan totaal opgebroken: allerlei soorten teksten vinden de weg naar de scène, van Gombrowicz over Stramm tot Yourcenar, naast toneelwerk van Mishima, Mayakovski, Rijnders en natuurlijk ook eigen teksten van huisschrijvers Willy Thomas en Bart Meuleman. De acteurs worden niet ingezet in een regieconcept maar vinden autonoom hun verhouding tot de woorden, veelal vanuit een repetitieproces waarin de discussie over wat er staat, wat het betekent en hoe dat vandaag kan ingezet worden, centraal staat. Communicatie is het centrale thema van Dito'Dito, wat nog versterkt wordt wanneer ze de stad als topos beginnen te verkennen en het samenleven van heel verschillende culturen in de hoofdstad Brussel in hun werk zullen integreren.³ Meteen wordt in de geschiedenis van deze groep een evolutie zichtbaar die ook het werk van de collectieven in de jaren negentig zal tekenen: er worden opnieuw relaties aangegaan met het sociale weefsel en met de concrete omgeving waarin men opereert. Artistieke preoccupaties gaan zo hand in hand met maatschappelijke thema's waarvoor men zich engageert. De toenemende verrechtsing van de samenleving, met als duidelijkste signaal Zwarte Zondag, de doorbraak van het Vlaams Blok tijdens de verkiezingen van 24 november 1991, is daar zeker niet vreemd aan.

De opmars van de collectieven komt echt in een stroomversnelling aan het einde van de jaren tachtig met de stichting van de Vereniging van Enthousiasten voor het Reële en Universele (1989), Cie De Koe (1989) en tg Stan (1989). Tristero (1993), De Roovers (1995), De Onderneming (1997), De Queeste (1997), Olympique Dramatique (1999) en SKaGeN (2000) treden in hun voetsporen. Al deze groepen worden bevolkt door acteurs die tegelijk als maker eindverantwoordelijkheid dragen over de productie. Daarmee is het meest essentiële genoemd van wat deze groepen met elkaar gemeen hebben: het gaat om een absolute overtuiging dat een acteur zich met alles dient te bemoeien – van tekstkeuze, over vertaling, tot beslissingen rond scenografie en kostumering – en daardoor met een ander besef de scène opgaat. Als eindverantwoordelijke kan hij zich niet verschuilen achter een regisseur. Dat verschil in werkproces kleurt fundamenteel de wijze waarop de positie van de acteur op en naast de scène wordt ingevuld. Hij verdedigt het stuk op de scène vanuit alle keuzes die hij vooraf, met de andere leden van het collectief, heeft gemaakt.

Voor het overige zijn er meer verschillen dan overeenkomsten in deze plejade aan collectieven: zowel op het vlak van tekstkeuze (van repertoire, tot bewerkingen van wereldliteratuur, collages, eigen tekstcreatie) over acteeropvatting (van een soort dadaïsme bij De Vereniging, het spel met clichés uit het volkstheater in De Onderneming tot een meer afstandelijk episch acteren bij De Roovers) tot een esthetisch programma (SKaGeN met zijn interdisciplinaire inzet van film en multimedia staat haast lijnrecht tegenover het geflirt met een soort naïef realisme bij De Koe). Eerder dan een panoramisch overzicht te geven van constanten en mutanten in dit 'collectieve' theater van de jaren negentig (daarvoor ontbreekt de plaats in deze bijdrage), wil ik inzoomen op de praktijk van één groep, tg Stan, de oudste van deze collectieven, met de langste staat van dienst en de grootste internationale reputatie. Je kan zeggen dat tg Stan namelijk model staat voor een bepaalde overtuiging in het hedendaagse theater, met name dat het perfect mogelijk is om zonder een vaste hiërarchie te werken: iedereen in het gezelschap is verantwoordelijk voor alles: regie, dramaturgie, acteren. Door inzicht te geven in de uitgangspunten van het werk van dit collectief hoop ik vooral een belangrijke tendens bloot te leggen in de werkverhoudingen en de gevolgen daarvan op het artistieke resultaat.

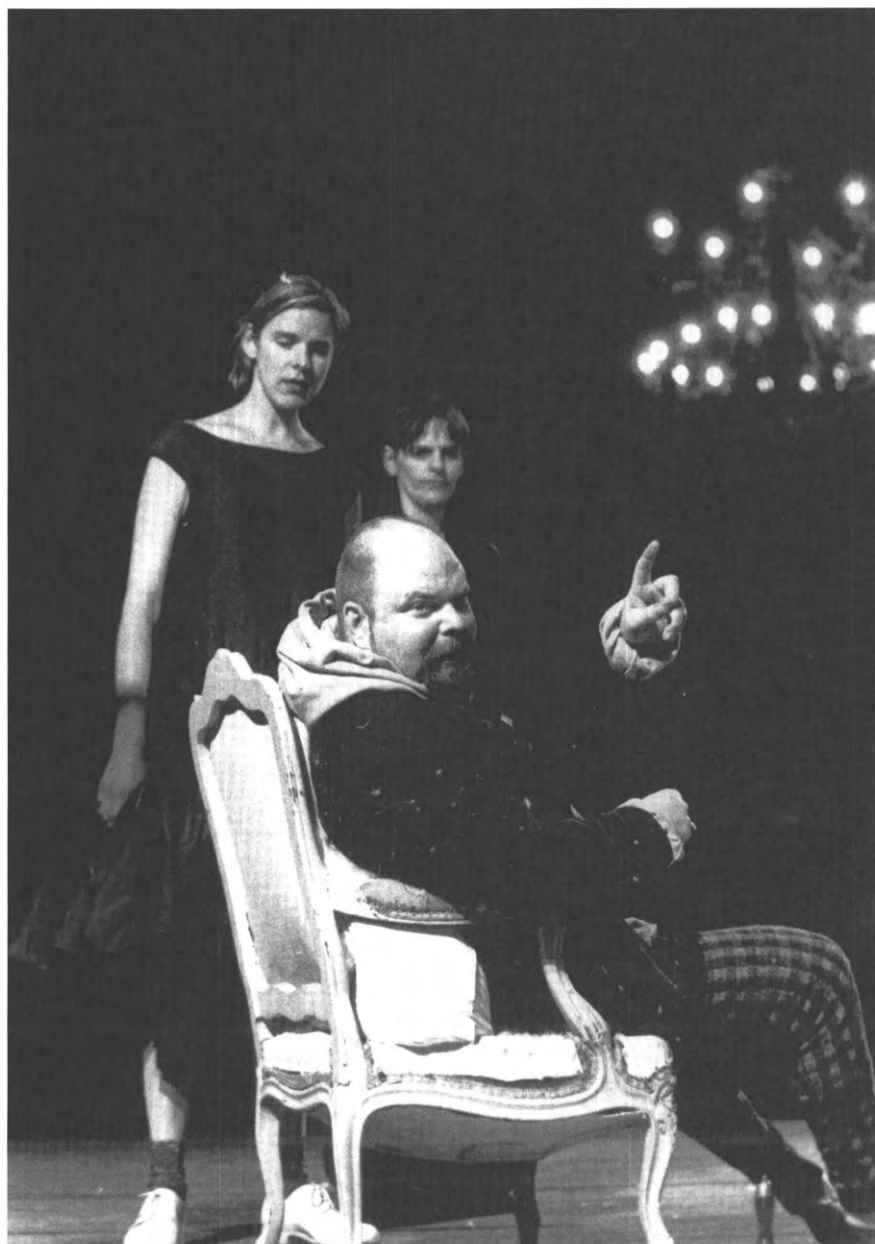
Een model zonder esthetisch credo

Zoals vele jonge theatergezelschappen in Vlaanderen, heeft tg Stan zijn wortels in het Conservatorium Antwerpen⁴. Het is een toneelopleiding voor acteurs,

destijds geleid door de pedagoge Dora van der Groen, waar de zelfstandigheid van de maker centraal staat. Je wordt er uitgedaagd om op te komen voor je eigen keuzes. Je krijgt er ruimte om je eigen discours te ontwikkelen en geijkte paden achter te laten. Het is geen school die aansluiting zoekt bij een bestaande praktijk, maar die stimuleert om een nieuwe praktijk te initiëren. Heel wat van de sinds eind jaren zeventig afgestudeerde acteurs hebben resoluut gekozen voor een eigen praktijk in de vorm van een nieuwe theatergroep (o.a. Blauwe Maandag Cie, De Tijd). Nog frequenter formeert zich vanuit een hele klas een nieuw gezelschap: tg Stan is daarvan het bekendste voorbeeld, naast groepen als Cie De Koe, De Roovers en SKaGeN. Belangrijke voorbeelden voor de nieuwe toneelgroep waren het werk van de Nederlandse groep Discordia en dat van Josse De Pauw. Beiden getuigen in hun eigen theaterpraktijk van een mix van maximale openheid en extreme concentratie. Men houdt het publiek niets voor, men ontvoert het publiek niet naar een andere ruimte/tijd, men nodigt het enkel uit om samen aanwezig te zijn. Met de afstudeerproducties *Jan, scènes uit het leven op het land* (naar Tsjechov) onder begeleiding van Josse De Pauw, en *Achter de canapé/ Yvonne op* (gebaseerd op *Yvonne, prinses van Bourgondië* van Gombrowicz) onder impuls van Mathias De Koning (Discordia) laat de groep in 1989 voor het eerst van zich horen: de vier stichtende leden van het gezelschap (Jolente De Keersmaeker, Damiaan De Schrijver, Waas Gramser, and Frank Verduyssen)⁵ zullen vanaf dan doorgaan op eigen kracht.

In de hedendaagse Europese theaterpraktijk is het nog moeilijk over modellen te spreken. Of toch niet meer in de zin zoals het Berliner Ensemble een model was in de vijftiger jaren. Of de laboratoriumpraktijk van Jerzy Grotowski voor de jaren zestig. Of het werk van het Théâtre du Soleil voor een populariserend politiek theater een decennium later.

De Europese doorbraak van tg Stan, met onder andere pertinente aanwezigheid in het Parijse Festival d'Automne en het Théâtre de la Bastille, in het Théâtre Garonne in Toulouse, en herhaalde invitaties in Mousonturm in Frankfurt, het BIT in Bergen, de Greenroom in Manchester, het Centro Cultural de Belém in Lissabon, het festival van Almada... laat toch vermoeden dat ook deze groep modelkiemen in zich draagt. Overal waar de groep opdaagt ontstaat er een aanstekelijk enthousiasme voor de manier waarop tg Stan theater maakt. Waarvoor de groep dan model zou staan is echter veel moeilijker te benoemen. Tg Stan kiest niet resoluut voor een eigen stijl. Het heeft geen afgelijnd esthetisch programma. Artistieke noemers of genrebepalingen ketsen af op hun principiële diversiteit. Eigenlijk zou je tg Stan een Fremdkörper kunnen noemen. Hun praktijk botst met de geplogenheden in het genre van het repertoiretheater. Dat genre gaat



Poquelin, tg Stan, 2003, © Bernaded Dexters

gebukt onder vele premissen. Er is het probleem van de tekstgetrouwheid, dat al decennia aansleept en aanleiding heeft gegeven tot felle discussies. Er is de vraag naar de actualiteit: hoe kan je repertoire vandaag opnieuw actueel maken, zonder voortdurend nieuwe stukken te moeten spelen? Er is het gegeven van de regie: repertoiretheater lijkt meer dan elk ander genre in de podiumkunsten zijn lot te hebben verbonden aan regisseurs met een duidelijke visie.

Bij tg Stan wordt dat soort discussies niet gevoerd. Tekstgetrouwheid is geen probleem. Als je heel erg van een bepaalde tekst houdt, waarom zou je er dan moeten in knippen en plakken? Nee, dan willen ze juist heel dicht bij de tekst blijven. Daarom gaan discussies vaak over woordjes, details, nuances. Maar even goed zetten ze er soms de schaar in. Zoals in *Poquelin* (2003), een collage van verschillende teksten van Molière, die met grote steken aan elkaar is genaaid. Of in *Vraagzucht* (2003), een bloemlezing uit verschillende kortverhalen. Hun affiniteit met teksten maakt ook dat ze voortdurend op zoek zijn naar materiaal. De acteurs lezen zeer graag en verzamelen op die manier bergen papier. Bepaalde stukken dringen zich daaruit op. Dat heeft alles te maken met goesting. Ergens je tanden in willen zetten, aangesproken worden door een manier van vertellen en je laten verleiden door de fascinatie voor een verbeelding. Die goesting bepaalt de actualiteit van een productie.

Een hernieuwde definitie van spelen

Maar eigenlijk ligt niet daarin de echte eigenheid van tg Stan. Die ligt op een veel dieper niveau. De kern van tg Stan ligt bij een definitie van spelen. Voor hen is spelen aanwezig zijn. Het gaat om een soort verbeteren onmiddellijkheid. Door juist te weigeren om programmatisch te werken, maar integendeel steeds opnieuw uit te gaan van een hier-en-nu-situatie, creëren ze een niet-herhaalbare theaterpraktijk. Dat is essentieel. Elke avond opnieuw gaan ze ervan uit dat het nu moet gebeuren. Dat doet in wezen elke theatermaker, maar de acteurs van tg Stan trekken dat door in al zijn consequenties. Ze maken geen strikte afspraken over positiebepaling, wat ze gaan doen, hoe ze iets gaan zeggen. Dat wordt op het moment zelf beslist. Dat geeft een enorme openheid en directheid aan de kwaliteit van het spelen.

Je kan het vergelijken met wat bijvoorbeeld John Cage heeft betekend voor de muziek of Steve Paxton voor de dans. Voor Cage was geruis ook een vorm van muziek. En ook de negatie van alle muziek, de stilte, vormt onderdeel van een compositie. Daar kan je dus ook expliciet mee werken. Dat inzicht heeft totaal

nieuwe mogelijkheden geopenbaard. Hetzelfde geldt voor Paxton: hij leerde dat ook een alledaagse beweging als een vorm van dans kan worden beschouwd. Iemand die stapt maakt al een vorm van choreografie. Je hoeft die beweging niet noodzakelijk in te studeren en te herhalen, je kan ook een beweging spontaan laten ontstaan, op het moment zelf. Een dergelijke geïmproviseerde beweging kan ook in contact komen met andere lichamen en samen kunnen ze beginnen dansen: een contactimprovisatie.

Cage en Paxton zijn voorbeelden van makers die in hun discipline een bepaald paradigma – (Wat is muziek? Wat is dans?) – opengebrouwen hebben door een vreemd lichaam te introduceren: stilte in de muziek of improvisatie in de dans. Daar heb je een bepaalde naïviteit voor nodig en een dosis lef. Die wrijving tegen de heersende, vaak bijna onbewuste basiscodes binnen een genre, creëert nieuwe perspectieven voor ontwikkeling. Dat is ook precies waar Tg Stan voor staat. Repertoiretheater is voor hen directe actie. Het is onmiddellijkheid, het is improvisatie, maar dan in de betekenis die ook Paxton eraan heeft gegeven: niet zomaar wat doen, niet een gebrek aan discipline, maar juist vanuit de ultieme beheersing van een *métier* alles durven loslaten. Het acteren dus terug uitvinden door uit te gaan van de paradox van het spel: de echtheid toe te laten én de illusie. In die tussenruimte ligt de basis voor hun speldefinitie.

Arbeidsverhoudingen op basis van gelijkheid

Tg Stan bestaat intussen meer dan twintig jaar. In die tijd heeft de groep geschiedenis geschreven. In de eerste plaats als mentaliteit. Tg Stan staat voor een theater waarin de individuele verantwoordelijkheid van de leden de structuur van de groep bepaalt. Iedereen die bij Tg Stan werkt (van acteurs tot technici) bepaalt de richting waarin wordt gelopen. Er is met andere woorden geen vaste koers, noch als organisatiebureau dat voor continuïteit zorgt, noch als hiërarchie die de koers kiest en uitzet. Tg Stan is dus geen instituut. Het is een verzamelnaam voor mensen met theaterplannen en de zin om die samen uit te werken. In de mate waarin elkeen voor zijn plannen opkomt worden stappen gezet en de richting gekozen. Dat gebeurt op basis van het meest democratische instrument: de discussie. Pas wanneer men iedereen overtuigd heeft van de noodzaak om een bepaalde productie te maken, krijgen die plannen ook vaste vorm. Tg Stan is dus een coöperatieve in de oud-linkse zin van het woord: het beheert zelf de productiemiddelen en draagt op een collectieve basis de verantwoordelijkheid over alle aspecten van het productieproces. Men werkt dus consequent zonder regisseur. Tg Stan geeft niets uit handen, doet dus alles zelf, van tekstkeuze tot verkoop, niet omdat ze denken

dat ze alles beter kunnen, maar vanuit de overtuiging dat die eigen inzet op alle niveaus van theater maken ook afstraalt op het theatrale product zelf. Wat het publiek te zien krijgt is dus door de handen van tg STAN gegaan, het heeft een eigen adem gekregen, en juist door die eigen adem op alle niveaus van het produceren bezit het die typische eigen kwaliteit. Theater maken is voor dit gezelschap geen serieproductie, geen specialisatiearbeid, maar het zoeken naar een gezamenlijke affiniteit en daaraan zorgvuldig vorm proberen te geven. Anders dan het politieke theater van een generatie voor hen, vertrekt dit collectieve beheer niet vanuit een marxistische analyse. Niet de gelijke verdeling van inzet en opbrengst vormt de belangrijkste afweging in het zelfbeheer, maar het manuele doorgeven van een product tussen een maker (de artiest) en een afnemer (het publiek). In deze 'mond-op-mondbeademing' verkrijgt het theatergebeuren zijn meerwaarde.

Het gezelschap is echter geen vesting. Hoewel de groep een aantal kernleden telt, vinden er voortdurend kruisbestuivingen plaats. Gasten worden uitgenodigd, samenwerkingen met andere groepen worden aangegaan. De groep is zeer mobiel en zoekt op elk van de plekken waar het terecht komt naar nieuwe vormen van samenwerkig. De ontmoeting in het BIT-Theater in Bergen met Finn Yunker leidde tot de nieuwe productie *The Answering Machine* (1994), die met Portugese acteurs in Lissabon tot *Point Blank* (Tsjechov, 1998). Er worden workshops gehouden, men geeft les op theaterscholen, niet om een methode door te geven maar om zelf ook iets te leren. Ontmoeting en wisselwerking staan dus voorop. Dat heeft in het verleden geleid tot allerlei nieuwe samenlevingsvormen met andere gezelschappen: acteurs worden uitgeleend, groepen fuseren voor de duur van een project of gaan op in een groter verband. Met het Nederlandse gezelschap Dood Paard werd vaak samengewerkt. Maar ook met Rosas van Anne Teresa De Keersmaeker werden samen producties gecreëerd, zoals *Quartett* (1999) en *In real time* (2000). Andere samenwerkingen waren er met Cie De Koe, *My dinner with André* in 1998, met De Koe én Discordia (*vandeneedevandeschrijvervandedoningendiderot* in 2001) en met Dito'Dito (*Zien en zien* in 2003 en *De kerstman* in 2004). Het gezelschap nodigde ook verwante makers uit om een stuk te creëren binnen haar eigen structuur. Dat leidde onder andere tot *Salut les filles* (2002). Op die manier pookt dit kleine gezelschap voortdurend een nieuwe dynamiek op en bouwt het aan een zeer uitgebreid netwerk van verwanten. Tg Stan is dus meer dan een gezelschap, het is een soort rizoomachtige structuur die zich voortdurend vertakt, aftakt om op de meest wispelturige manier terug tevoorschijn te komen, onverwacht en verrassend. Ook dat is eigen aan de meeste collectieven van de jaren negentig.



Quartett, tg Stan & Rosas, 1999, © Herman Sorgeloos

Opnieuw over spelen: het toneelspelersgesprek

Een constante in het leven van de groep is het gesprek over het spelen. Niemand kan het definiëren, niemand heeft een benoembare methode in de achterzak, maar altijd gaat het daar wel over: hoe te spelen? Tg Stan heeft niet stilgezeten. Voortdurend werden nieuwe grenzen verkend om zich nog meer te kunnen permitteren op scène, om zich nog vrijer te voelen. Elke productie is een verdere stap in die verovering van de vrijheid van de speler, een verkenningstocht in het métier van de acteur.

De productie *vandeneedevandeschrijvervandenkoningendiderot* is misschien het meest beklijvende resultaat van het toneelspelersgesprek: het is een absoluut hilarische voorstelling die tegelijk naar het hart gaat van de complexiteit van het spelen. Zelden werd in een voorstelling zo loepzuiver een manifest geschreven van wat acteren vandaag kan betekenen. De productie is opgezet als een spelerscommentaar op de stellingen van Diderot, een demonstratie van 'lessen in acteren'. Illusie en realiteit, emotie en ratio, twee polen in de paradox van Diderot worden tegen elkaar uitgespeeld. De voorstelling kan als synthese beschouwd worden van een denken over theater in termen van tegelijk echt en onecht. Diderot werd op die manier plots een komedie.

Een voorstelling als *Vraagzucht* (2003) laat de andere kant van het toneel-spelersgesprek zien. Niet over hoe spelen, maar waarom spelen? Dit gesprek gaat over relevantie, over actualiteit, over politiek. Over maatschappelijke contexten die acuut vragen om antwoord. Over de verdere neoliberalisering van de wereld en over de noodzaak producties te maken die daar qua temperament volledig tegenin gaan.

Vraagzucht past in het rijtje van voorstellingen die tg Stan maakte vanuit de dwang van de actualiteit: *Het is nieuwe maan en het wordt aanzienlijk frisser* (1991), een collage van teksten van Büchner en Thomas Bernhard, gemixt met persbriefings van de eerste Golfoorlog, en *One 2 Life* (1996), gebaseerd op brieven van de Black Panther activist Georges Jackson, zijn directe voorlopers hiervan. Het gaat om een nieuw soort documentair theater. Anders dan het documentaire theater van Frisch of Hochhuth vertrekt deze voorstelling vanuit een erg persoonlijke kijk. Je wordt namelijk toegelaten in het hoofd van de theatermakers, ze laten zien wat hen beweegt, met welke vragen ze worstelen, welke teksten zijn blijven hangen. Je zit meteen midden in een erg intieme en even persoonlijke denk- en leefwereld. En daar doorheen dendert ook de politieke actualiteit in de vorm van de voorbereiding van de oorlog tegen Irak. Het documentaire zit niet zozeer in de kritische analyse van een tijdsgewricht of een politieke gebeurtenis, maar in het op je loslaten van een moment. Je wordt overspoeld met vragen. Je wordt murw geslagen met propaganda. Je struikelt van het kleine en breekbare in het overgrote en onvoorstelbare. In die ontsporing, in het teveel, wordt de woede van Frank Verduyssen en de zijnen voelbaar. Alle beelden en gedachten die op één dag in één hoofd samenkomen, exploderen. Er ontstaat een documentaire overload, een beetje zoals in het theater van Erwin Piscator, maar dan zonder politieke handleiding erbij. Want de toeschouwer moet het zelf maar uitzoeken.

Tekst als een ideologisch instrument

Heel vaak wordt in de recensies het acteerwerk van tg Stan in het verlengde van de spelopvatting van Brecht geplaatst. En dat klopt deels ook wel. De extreme openheid en de klare lucht die Brecht met zijn acteurs opzocht, geldt ook voor deze spelers. Alle magie is uit dit beroep verdwenen, ze hebben niets in de mouwen, niets in de zakken en gedragen zich als arbeiders op de bühne die demonstreren hoe ze een machine moeten bedienen, een taalmachine in dit geval. Die wordt gedemonteerd en in al zijn onderdelen opgelegd en getoond aan het publiek. De arbeiders kennen de machine natuurlijk als hun eigen broekzak, maar ze beleven er plezier aan om die aan een onbekende menigte uit te leggen. Het blijft natuurlijk geen didactische oefening, af en toe laat iemand zich eens gaan

en ontstaan er momenten van vervoering. De arbeiders steken elkaar ook aan, ze willen zelf graag scoren, dus valt er wel eens een tremolo, of haast men zich om een effect te sorteren. Men gaat speels om met het materiaal, men toont niet alleen de gebruiksmogelijkheden, maar ook de onverwachte ludieke kanten, zodat er behoorlijk wat te lachen valt. Het zijn arbeiders die het principe van de 'Witz' kennen, en weten welke beheersing van timing dit vergt. De tg Stan-ers gedragen zich dus als door Brecht geschoolde toneelarbeiders die teksten aanpakken met een klaar hoofd en handen die jeuken.

Maar belangrijker is wat ze met taal doen. Taal is in de handen van tg Stan altijd een vorm van fijne oorlogvoering. Dat kan gaan over relaties, maar meestal is taal in hun producties ook verbonden met ideologie. Het gaat hen om de demonstratie van retoriek, om het tonen hoe elk spreken in wezen door macht wordt bepaald. Dat werd zeer duidelijk in *JDX – a Public Enemy* uit 1993 (gebaseerd op Ibsens *Publieksvijand* uit 1882), het antwoord van het gezelschap op de Zwarte Zondag uit 1991. Iedereen in dit stuk heeft in de bewerking door tg Stan boter op zijn hoofd: de verrechtsing van een samenleving is niet de schuld van een radicale fractie, maar het resultaat van een ideologisch klimaat waaraan iedereen participeert, al was het maar door de langzame vergiftiging van het taalgebruik en de inzet van allerlei retorische middelen die niet alleen het alleenrecht van



JDX-a public enemy, tg Stan, 1993, © Koen De Waal

rechts zijn. De tg Stan-acteurs zijn taalvirtuozen, ze kunnen blaffen met taal, preken of smoezelen, zoals het hen uitkomt. *JDX – a Public Enemy* werd zo een hallucinante mix van retorische functies en camouflagetechnieken.

Deze demonstratie van talige indoctrinatie wordt echter niet herleid tot enkel verbaal tumult. De acteurs transformeren zich niet tot 'talking heads' op het podium. Spelplezier staat voorop. De acteurs hitsen elkaar op en onderzoeken elke avond opnieuw hoe ver ze daarin kunnen gaan. Hun talig vermogen is geladen met een soort flitsende energie. De acteurs staan als het ware in een elektromagnetisch veld en testen de aantrekkings- en afstotingskracht van hun woorden. Elke avond opnieuw, telkens met een andere lading. Sinds een hele tijd gaat dat talige precisiebombardement ook meer en meer gepaard met een sterke fysieke inzet. De acteurs hebben ontdekt dat het elkaar aftasten met woorden ook letterlijk kon ingezet worden met een sterkere fysieke component als resultaat.

In de coproducties met Rosas wordt deze ontwikkelingslijn nog sterker aangezet. In *Quartett* (1999) staan een danseres (Cynthia Loemij) en een acteur (Frank Vercruyssen) elkaar naar het leven. Hun dialoog is gebouwd op een voortdurende impuls van spreken en bewegen. Zelden vermengde een productie op een zo naadloze wijze het lichamelijke spreken en het sprekend bewegen. In de grote productie *In real time* (2000), een samenwerking tussen een theatergezelschap (tg Stan), een dansgroep (Rosas) en een muziekensemble (Aka Moon), wordt het dansante vermogen nog uitbundiger gevierd. Voor het 'denkend spreken', een acteerstijl waarop het gezelschap zowat een patent had verkregen, wordt hier een lichamelijke equivalent gevonden. Bijna zoals in een contactimprovisatie bouwen de acteurs samen met de dansers en muzikanten telkens nieuwe energetische zinnen, en lijkt het soms of de tekst- en bewegingsfrasen met elkaar inwisselbaar zijn. Alsof men ter plekke beslist of men het lichaam dan wel de stem laat spreken.

De toeschouwer wordt op een bijzonder prettige manier deelgenoot gemaakt van dit 'zoekende spelen'. Zoals de acteur aanwezig is, is ook het publiek aanwezig. En dat bewustzijn van elkaars presentie wordt niet 'betrap't' – zoals iemand die zich plots bewust wordt van de blik van de ander en zich daarnaar begint te richten – maar is van bij de aanvang een voorwaarde om te kunnen spelen. De acteurs ontvangen het publiek en reageren op elke impuls uit de zaal. Het zaallicht blijft meestal aan zodat de controle op elkaars aanwezigheid ook persisteert doorheen de hele voorstelling. Daardoor knettert het niet alleen op de scène maar ook tussen acteurs en publiek. Het blikkenschap is daarom zo belangrijk in het theater van tg Stan. Allerlei soorten ogen worden op het publiek gericht. Taxerende ogen, bij het binnenkomen van de zaal – want de acteurs staan je meestal op te wachten.

Knipogen in de altijd zeer gelaagde ironie waarmee zinnen worden gedeponeerd. Bijvalogen die vragen om assistentie van het publiek. Het kijken wordt de inzet van een hele strategie tussen tonen, ontvangen en terugkaatsen. Kijken en terugkijken ook als een bewuste verleidingsstrategie die de blik, de waarneming en het lichaam in een uiterste staat van concentratie en alertheid brengt. Alles staat met antennes op elkaar afgesteld. Het is een vorm van verbindend kijken. De kijker wordt tegelijk een getuige en een medeplichtige. Je assisteert letterlijk bij de creatie en wordt geïnviteerd om mee te denken. De democratische werkwijze strekt zich dus ook uit naar de zaal: de toeschouwer wordt – voor de duur van een voorstelling – lid van de coöperatieve.

Noten

- ¹ Een gedeelte van dit artikel is reeds verschenen als *Un théâtre de répertoire qui souffre de frais: Tg STAN*. In *Septentrion: revue de culture néerlandaise* / Stichting Ons Erfdeel [Rekkem] - ISSN 0771-8934 - 34:1(2005)
- ² VDP werd in 2006 omgedoopt tot Overleg Kunstenorganisaties (oKo).
- ³ Vanuit die belangstelling voor stedelijkheid wordt er samengewerkt met KVS in Brussel. Beide gezelschappen fusioneren in 2005.
- ⁴ Vandaag onderdeel van Artesishogeschool
- ⁵ Waas Gramser wordt later vervangen door Sara De Roo, ook een studente van het Conservatorium Antwerpen.