

LOOK BACK IN WONDER

THEATERKRITIEK IN DE VROEGE JAREN TACHTIG

Paul DE BRUYNE

Geschiedenis is een strijdperk van verhalen, meningen, rechtvaardigingen. Na verloop van tijd worden het waarheden, en dat geldt bij uitstek voor de vernieuwingsgolf van de jaren tachtig. Toneelstof vroeg Paul De Bruyne om zijn recensies uit de jaren tachtig te herlezen. Van '79-'80 tot en met '83-'84 was hij theatercriticus voor *De Standaard* en *Knack* en leverde hij bijdragen over theater voor Radio 1 en Radio 3. In 1983 beschreef hij de jonge Vlaamse Theatergolf in *Ons Erfdeel*, onder de titel "De Tachtigers van Nu en Straks". Na vijftientig jaar blikt hij terug. Met liefde, niet zonder haat.

De vernieuwende impuls van het Vlaamse theater in de vroege jaren tachtig is volgens mijn onbescheiden mening nergens beter opgenomen dan in het theater-tijdschrift *DATA*. Het werd gemaakt in de marge van het Antwerpse Centrum voor Experimenteel Theater (C.E.T.) en was, zoals dat gaat met cultuurtijdschriften, een heel kort leven beschoren. Na drie nummers was het voorbij. Maar in die drie nummers uit 1980 kun je vandaag nog steeds moeiteloos de tijdgeest van toen opsnuiven. Dat komt deels door de intrigerende *arty farty* vormgeving van Anne-Mie Van Kerckhoven, maar ook door de gevoelige vinger aan de pols van die jonge tijd. Zo publiceerde *DATA* de allereerste recensie van Ivo van Hoves debut *Geruchten*: "Je voelt veel lichamelijke vibraties die bezielde en echt zijn. Te midden van dit alles is er één acteur die zich erg zelfstandig ontplooit: Guy Cassiers... De voorstelling zelf is koel, afstandelijk, soms naar het ijzingswekkende toe – een signaal uit deze tijd."

Het centrum afgezeikt

De jaren tachtig staan bekend als de tijd van de Vlaamse theatergolf. Eigenzinnigheid was het credo. Of preciezer, ideosyncratie: de theatermaker ziet de wereld vanuit zichzelf en doorheen het eigen werk. Professionalisering (op basis van subsidiëring door de overheid) was de voorwaarde en de basis van die positie. Als ik mijn recensies en stukken van die jaren herlees, zie ik echter niet in de eerste plaats De Vernieuwing centraal staan. Veruit de meeste voorstellingen die ik toen zag – de buitenlandse even buiten beschouwing gelaten – hadden niets

met vernieuwing te maken, maar vonden plaats in de stadstheaters en de welig tierende kamertheaters (Fakkel, Lex, EWT, Ankerrui, iets later het Raamtheater, Paljas...). De kamertheaters waren de schietschijf van de jonge recensent. Mijn god, wat kon ik toen mooi gal spuwen op de ouwe zakken en de oude wijn. Niets brachten die theatermakers ervan terecht, vond ik. Ze borduurden voort op de theaterrevolutie van de jaren vijftig. Ik vraag me nu af waarom de cultuurbonzen van die tijd een jonge snaak zo baldadig tekeer lieten gaan: ik neem aan dat ik in hun ogen gewoon gelijk had en/of dat de ideologische en politieke kracht van de makers in de kamertheaters zo klein was dat ze mijn geëtter niet uit de ether kregen.

Zelfs met de recensies in de hand, herinner ik me nog weinig van de voorstellingen uit de kamertheaters. Veel soeps kan het inderdaad niet geweest zijn, al was het maar omdat die theaters eigenlijk semi-amateurtheaters waren, zeker gezien vanuit het hedendaagse gesubsidieerde bestel. Ze leden aan chronisch geldgebrek, werden bevolkt met liefhebbers met een beperkte opleiding, hadden weinig kennis van de ontwikkelingen in de vele buitenlandse en werden in die beperkingen gesteund door een klein maar trouw publiek, dat in de zaaltjes vond wat het zocht: variaties op het naturalisme en het boulevardtheater van het einde van de negentiende eeuw. Soap. Terugkijkend op de recensies vraag je je af wat iemand bezielt om zoveel slechte dingen te blijven volgen: *get yourself a life, mate!* Voor het geld moest je het toen (net als nu) in elk geval niet doen: *De Standaard* betaalde per recensie 650 frank aan een freelancer. Uitbuiting moet je dat noemen. Het klein houden van de pers, toch een van de centrale actoren van het kunstenlandschap, is een andere invalshoek.

Verrassend, terugbladerend in de recensies, bleek mijn verhouding met de grotere theaters (KNS, MMT, RVT) in de Antwerpse regio, wat toen mijn werkterrein was. Natuurlijk vond ik ook daar vaak reden om de voorstellingen af te zeiken (ik had een grote blaas toen), maar veel meer dan in mijn herinnering zag ik ook positieve dingen. Ik herlees nu recensies waarin groot geënceneerde voorstellingen van actuele auteurs (meestal van Angelsaksische komaf) erg geprezen werden. Producties à la *Amadeus* van Peter Schaffer, *Rooms begonnen* van Mary O' Malley, *Cause Célèbre* van Terence Rattigan of *De olifantman* van John Merrick. Voorstellingen die meestal gemaakt werden door de KNS, onder leiding van Walter Tillemans. Een enkele keer vonden ook producties van het MMT of RVT genade.



De olifantman, KNS, fotograaf onbekend, 1980, archief Toneelhuis

Sympathy for the Seventies

Mijn smaak en positie laten zich, retrospectief, eigenlijk heel makkelijk omschrijven. Ik hield van narratieve voorstellingen waarin de vechtende mens (ja, dat klinkt pathetisch en priester-arbeider-achtig, *et alors?*) getoond werd in relatie tot zijn economische, politieke en culturele omgeving. Ik verwachtte van een regisseur en een equipe dat ze een duidelijke opvatting konden ventileren over die mens-in-context, waarbij de interessante kleur alleen maar kon ontstaan in een voortdurende vernieuwing van de retorische middelen, omdat het zich nestelen in een stijl of vertelwijze snel tot verveling leidt. Daar had ik geen zin in. Qua format had ik een duidelijke voorkeur voor muziektheater. Theater had voor mij veel met entertainment te maken, of beter, met 'politics you can dance on'. Die positie had veel te maken met het feit dat ik naar het theater was toegroeid ten tijde van de hoogtijdagen van het politieke theater. Een periode waarin de verhalen én de kunstopvatting enerzijds steevast verbonden werden met de politieke en de economische wereld en waarin anderzijds centrale aandacht uitging naar de communicatie met een als klasse gedefinieerd publiek.

In die dagen, en zeker in de jaren en in het discours nadien, beschouwden critici die communicatie als eenrichtingsverkeer: het betweterige vingertje hielp om de 'al overtuigde' toeschouwers 'de platte boodschap' door de strot te duwen. Die kritiek heb ik altijd als redelijk irrelevant beschouwd, gezien mijn helden van die dagen zich zelden of nooit lieten betrappen op eenduidige communicatie: het Franse Jérôme Savary's Grand Magic Circus, het Californische El Teatro Campesino van Luis Valdez, het Schotse 7:84 van John McGrath, het muziektheater van Brook en Mnouchkine: allen ontwikkelden ze op een of andere manier een heldere maar gelaagde narrativiteit, die hand in hand ging met een ethisch-politieke stellingname, met een positionering van de mens in een (uitbuitende) economische context en met een rusteloze vernieuwing van de theatrale middelen. Natuurlijk was ik jong en naïef, maar ik verwachtte van theaterleiders een opvatting over of op zijn minst een gevoeligheid voor de wereld die mij zou kunnen inspireren. Voor mij waren theaterleiders politieke figuren. Mijn artistieke helden namen die taak op zich. *Still grateful after all these years.*

Frisse nieuwlichters

Die achtergrond, smaak en opvatting over kunst, waar ik diep in mijn hart nog steeds aan vasthoud, maakte me tegelijk een supporter en een tegenstander van de vernieuwing die zich in die jaren begon te ontwikkelen. Ik herinner me een interview met Ivo Van Hove in de Beursschouwburg. Ik was geïnteresseerd in hoe de ervaring van de jaren zeventig (met *Mistero Buffo* als onvermijdelijk referentiepunt) zich verhiel tot zijn voorstellingen. In wezen hoopte ik op een doorgaande evolutie van het Vlaamse theater, voortbouwend op de verworvenheden van de jaren zeventig. Het antwoord was klaar en duidelijk: "Ik heb daar niets mee te maken". Die reactie werd in andere woorden ook gegeven door Jan Decorte, Sam Bogaerts en de andere opkomende krachten. De jongere theatermakers van de jaren tachtig braken niet alleen radicaal met het kamertheater, de brechtiaanse en Angelsaksische traditie die in de grotere theaters werd voortgezet, maar ook met het Vlaamse vernieuwende theater uit de jaren zeventig. Ik kreeg er onmiddellijk een haat-liefdeverhouding mee.

Eerst over de liefde. In het tegenlicht van de jaren zeventig en de gevestigde krachten in de vroege jaren tachtig vormde een aantal nieuwe theatermakers wel degelijk een eenheid, een golf, hoewel de tijden van de kunstmanifesto's lang voorbij waren en de esthetische verschillen tussen de nieuwlichters groot, om niet te zeggen gigantisch waren. De positieve kracht van de generatie van tachtig lag in hun eigenwijsheid. Het was gewoon een feestje om door jonge gasten (*all male*,

all white, hoewel de migratie *boomde* en het culturele feminisme definitieve overwinningen behaalde) uitgenodigd te worden op onbekende plekken in de stad, in kleine theaters die uit het niets leken te ontstaan. Je maakte er kennis met een generatie die aansloot bij de *new wave* en dus bij wat mondiaal *to the point* leek. Een generatie die de theatertaal onmiskenbaar vernieuwde, met een volstrekt andere benadering van ruimte, spel/activiteit en tijd binnen het theater. Het was niet bepaald moeilijk om die esthetische doorbraken als verfrissend, veelbelovend en doodeenvoudig 'sterk' te ervaren. In elk geval waren deze makers bezig met het veranderen van de maat der theatrale dingen, en dus met 'onmaat', volgens Paolo Virno de toetssteen voor het herkennen van kunst.

Achteraf bekeken was de invloed van het nieuwe *spel*/begrip van de tachtigers, vaak studenten uit de beeldende kunst, nog veel belangrijker dan mijn recensies toen al vermoedden. Het 'real task' acteren, kind van de beeldende kunst-performances, verpletterde de erfenis van het naturalistische acteren. Het lichaam als autonome betekenisdrager bracht het theater en de dans in één klap dicht bij elkaar. En wie toch verder werkte in de erfenis van Stanislavski, onderzocht de mogelijkheden van het kleine acteren zoals ontwikkeld in de filmindustrie. En dan was er nog het superieure geleuter van Matthias de Koning, Jan Ritsema en co. Ik hield van die ontwikkelingen omdat ze nieuw waren, maar ik begreep in die dagen slechts vaag intuïtief dat die esthetische transgressies hand in hand gingen met een maatschappelijke positionering die me helemaal niet aanstond. En die ik nu platweg beschouw als de culturele vormgeving van het neoliberalisme.

Weg van de wereld

Wat de tachtigers deden, en nu kom ik aan de haatzijde van het verhaal, was het doordrukken van het autonome kunstbegrip binnen het theater, waardoor in één klap het discours over het belang van *Kunst* (op zijn Duits) fundamenteel (en fundamentalistisch) aan belang won. Het sérieux dat toen plots over de theatrale velden stroomde, was werkelijk aanstootgevend. Dat toontje, dat discours, waarin alles 'complex' werd en filosofisch diepzinnig, stelde als autoritaire attitude het belerende vingertje van het meest rabiate vormingstoneel moeiteloos in de schaduw. (Het werd overigens mee ontwikkeld door de meest fundamentalistische stemmen uit het vormingstoneel en door de meest radicale stemmen uit de revolutie van de jaren zestig, maar dit geheel ter zijde).

Die hele autonome kunstattitude staat wat mij betreft haaks op de traditie van het theater, die zeer volks van aard is, zeer afhankelijk van de directe goedkeuring

van een breed publiek. Die functioneert niet in *white cubes* en chique kringen die artefacten beschouwen als beleggingsobjecten. Daar is theater allemaal niet geschikt voor. Die Autonome Kunsthouding (natuurlijk het best verwoord en geleefd door Fabre) werd bijna meteen artistiek dominant in de Vlaamse theaterwereld, en bewerkstelligde de vreemde bocht die dat landschap nu nog steeds tekent. Het gevolg van die wending was het ontstaan van een voor mij, gezien mijn wensen en verwachtingen, zeer oninteressant theaterveld: de blik op de maatschappij verdween en werd vervangen door een blik op zichzelf en het eigen metier.

Er ontstond weliswaar een discours rond het politieke karakter van het 'nieuwe zien', maar dat nieuwe zien zag bijvoorbeeld niet: de Val van de Muur, genocides overal ter wereld, de ecologische en technologische wendingen, het ethische failliet van het neoliberalisme, de oorzaken en gevolgen van Tian'anmen... De theatermakers en hun spreekbuizen vonden dat de massamedia beter geschikt waren voor het vertellen van die verhalen. Misschien was dat zo, maar voor mij verminderde de aantrekkingskracht van het theater in elk geval wezenlijk. Ik weet dat het op veel manieren onrechtvaardig en flauw is, maar ik schrijf het toch: men legde de slotspeech van *The Great Dictator* (en het hele oeuvre van Chaplin) naast het werk van Decorte, Cassiers, Bogaerts, Fabre, Lauwers, Van Hove, Vandervost en anderen en men kan misschien begrijpen waarom ik vanaf het einde van de jaren tachtig nog heel weinig Vlaams toneel heb gezien: ik ben niet zo masochistisch aangelegd. Wat ik toen niet begreep, maar nu iets beter (denk ik), zijn de redenen waarom de tachtigers zo moeiteloos het landschap hebben overgenomen. Het is een vrij triest verhaal van *pers*, *peers* en *politiek*.

Gebrek aan kritiek

Vooreerst de pers. Omdat Vlaanderen nauwelijks een theaterpers heeft, en ook toen niet had, is de rol van die paar mensen die er min of meer hun hoofdberoep van kunnen maken, van wezenlijk belang. Pol Arias ("altijd wat buiten adem van het nahollen van de laatste trend", aldus Guido Van Meir in een legendarische column) en nog veel meer Wim Van Gansbeke gingen ervoor: ze werden weinig minder dan niet betaalde pr-ambtenaren voor de nieuwe makers. Ook het verhaal van *Etcetera* is werkelijk droevig. *Etcetera* begon als een heel breed, weinig dogmatisch georiënteerd blad. Met een wil om overal (ook in de kamertheatres, en de stadstheatres) kwaliteit op te delven. Het werd binnen de tien jaar een gesubsidieerde highbrow publiciteitsmachine voor de nieuwe makers, waarbij een tiental regisseurs binnen de kortste keren geanoniseerd werden. Kortom, de

gespecialiseerde pers nam geen kritische afstand tot de nieuwe makers aan. Een hoofdzonde, en een van de oorzaken van een weinig interessant theaterlandschap. Die onkritische attitude zou finaal zelfs leiden tot critici die gingen meespelen in bepaalde producties van de nieuwe makers of dramaturgisch werk aannamen bij de nieuwe groepen, zonder hun perstaak op te zeggen: een deontologische misstap. Wie kon deze mensen nog geloven? Het verhaal van de pers werd, *mutatis mutandis*, nog eens overgedaan op de theaterwetenschappelijke instituten die zich aan de universiteiten ontwikkelden. En nog wat later volgden de theaterscholen. En zo was de cirkel rond en vicieus: er groeide een generatie dramaturgen en theatermakers op die onevenredig diep beïnvloed was door de bril van de jaren tachtig.

Het (te makkelijk behaalde) eclatante succes van de tachtigers had ook te maken met een groot gebrek aan debat tussen de peers, tussen de theatermakers zelf. Dat een groep theatermakers zich onttrekt aan de dominante structuren en zijn eigen weg gaat, is één ding. Dat de dominante structuren dat toelaten zonder te beseffen dat nieuw bloed nodig is om zichzelf levendig te houden, is totaal iets anders. Wat mij achteraf met verbijstering slaat, is dat de leidende theatermakers van de grotere theaters en het politieke toneel zo weinig moeite hebben gedaan om de dialoog met de nieuwkomers op te starten, zelfs als ze in eerste instantie nul op het rekest kregen. Het zou de generatie van Tillemans en Cornette op korte termijn hun kop kosten: de nieuwelingen zouden de structuren van het landschap zo ver oprekken dat er in eerste instantie geen centrum en geen marge meer zou bestaan. De gevestigde waarden toonden hun gebrek aan cultureel leiderschap en de nieuwelingen hun gebrek aan verantwoordelijkheidszin voor de instituties. Geen enkele peergroep had voldoende politiek sérieux en/of overtuigingskracht tegenover de cultuur, de theatertraditie of tegenover elkaar. Men was blij te kunnen tuinieren in eigen hof. De tachtigers die, met het groeien van het metier en het maatschappelijk inzicht, uiteindelijk wel uitgroeiden tot goede artistieke leiders, deden dat in het buitenland: Van Hove, Joosten, Perceval. Daar was een veel evenwichtiger theaterlandschap blijven bestaan, ondanks de vernieuwingen van de jaren tachtig die ook daar waren opgedoken.

De economische voorwaarde voor de doorbraak van de tachtigers was natuurlijk de expansie van het subsidiestelsel door de Vlaamse overheid. Onder meer met het opstarten van het Vlaams Theater Instituut, dat in zijn eerste decennium weinig minder was dan een stoottroep van de nieuwe orde. Bovendien nam de overheid geen sturend standpunt in ten opzichte van het landschap. Steeds meer geld masseerde de discussie weg, zodat er geen cultuurbeleid ontstond buiten de professionalisering om. Het landschap versplinterde in koterijcultuur: geen