

## DER AUGENBLICKDENKER

### NIEUWE CREATIEVE WERKMETHODEN

Marianne VAN KERKHOVEN

**Wat zich op scène toont, spiegelt steeds het werkproces erachter. Wie bepaalt wat, in welk soort overlegstructuur, vanuit welke theatrale uitgangspunten? Marianne Van Kerkhoven benadert de vernieuwing van de podiumkunsten in de jaren tachtig vanuit de repetitiezaal. Ze schetst wat daar allemaal verandert, van toenemende reflectie tot een nieuwe acteurshouding, van meer groepswork tot langer vooronderzoek. Want vóór de podiumkunsten zelf, vernieuwden zich de werkvormen.**

#### Vooraf

Er is een essay van Tone Brulin dat mij blijft fascineren: "Naïef theater". Ik vond het in nr. IX van het tijdschrift *Restant*, 3<sup>e</sup> jaargang, najaar 1981<sup>1</sup>. Het behoort dus tot de jaren tachtig, maar misschien is het wel veel eerder geschreven. In onze pogingen om in de verschillende afleveringen van *Toneelstof* telkens een periode van tien jaar uit de geschiedenis van het Vlaamse theater te duiden, vergeten wij soms om die perioden te verbinden met wat ervoor kwam en wat erop volgde. Misschien doet die tekst van Brulin wel beide: hij bevraagt wat in 1981 actueel of net voorbij was en kijkt verlangend uit naar wat eraan komt, namelijk de jaren tachtig, die intussen alweer tot het verleden behoren. Ik geef hier enkele flarden mee als inleidende bedenkingen bij mijn tekst.

De naïeve kunst, zo stelt Brulin, "wordt vaak beoefend met een gebrek aan middelen". Zo illustreert die kunst "duidelijk *hoe de middelen in verband staan met de vorm*" (*mijn cursivering*). En Brulin gaat verder: "Door een gebrek, soms door een totale afwezigheid van een functie, ontstaat een nieuwe creatie. Het is hier niet de bedoeling onbekwaamheid te huldigen door vakkundigheid te veroordelen. Maar er is vandaag de dag een merkwaardig proces aan de gang. Al te vaak komt men tot valse vakmatigheid. Door de geschoolde kaders sluiten de gelederen van de maatschappij zich hermetisch. In de dramatische kunstbeoefening is er zulk een striktheid gekomen, dat zelfs de legalen nog ter nauwer nood kunnen ademen. Net alsof de mens en zijn maatschappij zo perfect is dat dit nog eens extra moet omlijnd worden door nog meer wetten en reglementeringen. Men zou wensen dat er in die sector onvolmaakte

mannen en vrouwen opstonden om dit klimaat te lijf te gaan. Men zou ze dan moeten aanmoedigen: doorbreek de eigen beperktheid met de schamele middelen die je hebt. Een 'gevonden voorwerp' is zo'n schamel middel: een 'gevonden mens' eveneens."

Net als de periode van het politieke theater van de jaren zeventig (zie het nummer van *Toneelstof II*) heb ik ook de jaren tachtig meegemaakt, binnen de praktijk van het nieuwe theater en de moderne dans die toen ontstond. Ook al weet ik dat het precies de taak van de geschiedschrijving is om met afstand en vanuit een zekere abstrahering te gaan zoeken naar 'gemene noemers', naar wat de waargenomen gegevens met elkaar kan verbinden, toch ben ik niet in staat mijn perceptie van de jaren tachtig als een blanke en dus objectiveerbare werkelijkheid te beschrijven en weer te geven. Niet alleen mijn actieve deelname aan die werkelijkheid, maar ook de verkleuringen en vervormingen die mijn geheugen er sindsdien op heeft geënt, maken dat onmogelijk. "Het overstappen van de theorie op de praktijk is (...) het wezen van de subjectiviteit."<sup>2</sup>

Wie terugkijkt naar het verloop van de geschiedenis, heeft een specifieke verbeelding nodig. Hij of zij moet de capaciteit ontwikkelen zich in te beelden wat er toen (nog) niet was, welke feiten, toestanden, processen toen als nieuw werden ervaren, terwijl diezelfde feiten, toestanden en processen vandaag misschien volkomen evident lijken.

Spreeken over een artistieke werkmethode is nooit makkelijk. Het veronderstelt dat – wat het theater betreft – men de deur van de repetitiezaal kan openen en kan binnen kijken: dat men kan observeren wat en hoe daar iets gebeurt, dat men met kunstenaars kan praten over hoe hun werk tot stand komt en wat hen daarbij drijft. Wellicht is de periode van de jaren tachtig het eerste tijdperk in onze theatergeschiedenis waarbij een reflectie over de toen gebruikte werkmethoden mogelijk is, waarvan wij materiaal hebben dat kan getuigen van een inkijk in het repetitielokaal en/of in 'het hoofd' van theatermakers.<sup>3</sup> Deze vaststelling berust op een aantal *toen* zichtbaar geworden processen die ook vandaag nog gedetecteerd kunnen worden.

### **Het ontstaan van een discours**

Als men de productie van teksten over theater uit de jaren tachtig vergelijkt met die uit eerdere periodes, dan stelt men een exponentiële groei van het reflecterende materiaal vast. In die periode ontstaat iets wat we zouden kunnen omschrijven als een 'discours' over de podiumkunsten: een reflectie die zich organiseert, niet

alleen in artikelen in kranten en weekbladen, maar ook in gespecialiseerde tijdschriften en andere publicaties, in radio- en televisiebijdragen. Ze kunnen ook allerlei vormen aannemen, van recensies tot volwaardige documentaires. Het ontstaan van dit discours past bij de nieuwe professionalisering die zich in het podiumkunstenveld van de jaren tachtig voltrok: men ging zich op zo'n bewuste manier organiseren dat er ook plaats werd vrijgemaakt voor reflectie en theorievorming.

Die behoefte aan reflectie kreeg bovendien een plaats in het artistieke proces zelf. Terecht worden de jaren tachtig in de podiumkunsten vaak geassocieerd met het postmodernisme. In het discours van die tijd komt de term veelvuldig voor, maar de lading die hij in geschriften dekte, blijkt erg breed en veelkleurig. Frederic Jameson omschreef de postmoderne kunst ooit als de kunst die de culturele logica van het laatkapitalisme weergeeft. Hij geeft hiermee – eveneens erg breed – wél de maatschappelijke dimensie van het fenomeen aan, maar verklaart nog niet de artistieke intenties en vertalingen ervan. Een element dat keer op keer vermeld werd/wordt als karakteristiek voor het postmodernisme, is dat het gaat om een kunst die nadenkt over zichzelf.

Naar aanleiding van *North Atlantic*, een voorstelling die in 1983 ontstond uit een samenwerking tussen The Wooster Group en Globe (Eindhoven), zei Gerard-Jan Rijnders, toen artistiek leider van Globe: "Hun toneel is veel reflectiever, buigt zich meer over zichzelf en over andere media, dan dat realisme van ons; wat natuurlijk gevaren met zich mee kan brengen, want voor je 't weet heb je 't als toneel nog alleen over jezelf; maar aan de andere kant denk ik dat je daar niet aan komt. Moderne literatuur is modern omdat ze reflecteert op wat literatuur tot dan toe geweest is."<sup>4</sup> Als kunstenaars in hun werk willen reflecteren op dat werk, wordt hun behoefte om vanop afstand met analisten, theoretici en kijkers in gesprek te gaan, uiteraard ook groter.

De versnelling in de ontplooiing van een dramaturgische praktijk in Vlaanderen situeert zich daarom ook niet toevallig in de periode van de jaren tachtig. Hoewel dramaturgen al vanaf eind jaren zestig en begin jaren zeventig schoorvoetend hun intrede deden in de Vlaamse theaterwereld, wordt het pas eind jaren zeventig, begin jaren tachtig duidelijk dat hun bijdrage meer kan inhouden dan – maximaal – een *intellectuele* ondersteuning of – minimaal – het verzorgen van programma-boekjes.<sup>5</sup> Pas dan wordt dramaturgie werkelijk een deel van de artistieke praktijk, schuift zij in het creatieproces, wordt zij ervaren als een essentieel raamwerk voor een voorstelling. Die volwassenwording van de dramaturgie als praktijk uit zich ook in het feit dat zij zich loskoppelt van haar literaire oorsprong, net zoals de theaterwetenschap zich op dat moment 'ontdoet' van de navelstreng die haar met de

literatuurwetenschap verbond. Dramaturgie is niet langer een uitsluitend op tekst gebaseerde materie: het bewustzijn ontstaat dat de dramaturgie van een voorstelling evenzeer betrekking heeft op de andere disciplines en middelen waaruit die voorstelling is opgebouwd. Zo ontwikkelt zich ook bij choreografen, beeldende theatermakers, muziektheatermakers... een behoefte aan dramaturgie (al dan niet belichaamd door een dramaturg die in het creatieproces wordt binnengehaald).

De aansluiting die het 'nieuwe theater van dat moment' in zijn artistieke producten vindt bij de (post)moderniteit, had zich in andere disciplines zoals de plastische kunsten en de literatuur al veel eerder gerealiseerd. In de Vlaamse podiumkunsten van de vroege twintigste eeuw zijn slechts enkele marginale relictten van moderniteit terug vinden: het expressionisme in de tweede helft van de jaren twintig bij het Vlaamse Volkstoneel onder Johan de Meester en in de vroege theaterteksten van Herman Teirlinck, of de eerste stappen richting *Ausdruckstanz* van Vlaamse dansers/choreografen als Lea Daan, Isa Voss of Elsa Darciel in de vroege jaren dertig. Professioneel gezien was het podiumlandschap echter nog te weinig ontwikkeld om moderne vormen wortel te laten schieten. Eerst diende het traditionele kader volwassen te worden: door de achterstand die de hele Vlaamse cultuur in haar autonoom worden had opgelopen, zou het tot lang na de Tweede Wereldoorlog duren vooraleer dat traditionele kader en zijn artistieke codes hun volgroeiing konden voltooien. Dit had echter ook tot gevolg dat men de artistieke codes van die moeizaam verworven canon slechts veel later en met veel terughoudendheid ging contesteren. Is het dat wat Brulin in 1981 bedoelt met de geschoolde kaders en met het hermetische sluiten van de gelederen?

De theater- en dansmakers van de jaren tachtig kan men wellicht omschrijven als de eerste generatie van artistieke contestantten. De kamertonelen van de jaren vijftig en zestig hadden een diversificatie in het landschap aangebracht en de toen provocerende existentialistische en absurdistische theaterliteratuur geïntroduceerd, maar in hun theatrale praktijk hadden zij de bestaande codes niet echt in vraag gesteld. De beeldenstormers van de jaren zeventig gooiden het theater inhoudelijk open naar de maatschappij en initieerden nieuwe artistiek-organisatorische pistes voor het toneelschrijven en acteren. In hun theatrale vormgeving grepen zij voornamelijk terug naar voor het publiek herkenbare vormen, niet zelden ontleend aan het volkse culturele erfgoed. De 'tachtigers' verlegden hun contestatie naar de eigenlijke artistieke materie van het theater. Zij voelden zich niet (of alleszins veel minder dan hun voorgangers) 'bezwaard' door de last van de prille Vlaamse culturele erfenis: zij stoorden zich niet aan afspraken of wetten waaraan het theater zogezegd zou moeten beantwoorden om als theater beschouwd te kunnen worden. Maar ze hebben zich nooit op uitgesproken wijze

‘afgezet’ tégen de traditie<sup>6</sup> en ook niet tégen hun voorgangers van de jaren zeventig. Zij gingen hun eigen gang en beslisten ‘onderweg’ welke codes zij dan wel met hun publiek wilden delen. Maar gezien elk werkproces slechts aan zijn eigen logica wenste te beantwoorden, was dat ‘delen met het publiek’ niet evident: er moest veel uitgelegd en verklaard worden om een nieuw publiek voor zich te kunnen winnen. En gezien de betrokken kunstenaars het werkproces even belangrijk, zoniet belangrijker vonden dan het eindresultaat, was het dus nodig informatie te verstrekken over dat werkproces. Ook dat heeft een beslissende rol gespeeld in het tot stand komen van ‘een discours over de podiumkunsten’.

Een laatste verklaring voor dat groeiende discours is de sterk toegenomen mondigheid van wie op de scène staat. De emancipatie van de performer was reeds in de jaren zeventig op gang gekomen in de schoot van het toenmalige politieke theater. De performers evolueerden meer en meer van pure uitvoerders tot medeverantwoordelijken van het eindproduct. Zoals regisseurs kozen voor bepaalde acteurs, zo gingen onafhankelijke acteurs ook hun eigen parcours en keuzes bepalen. Hun emancipatie uitte zich niet alleen in de noodzakelijke discussies over het werk in de repetitiezaal, maar speelde ook een rol in het gesprek naar buiten toe, naar het publiek. Zo droegen ook de performers bij tot het verklaren van het werk. Ook zij lieten hun stem horen en versterkten het discours.

## **De werkmethoden**

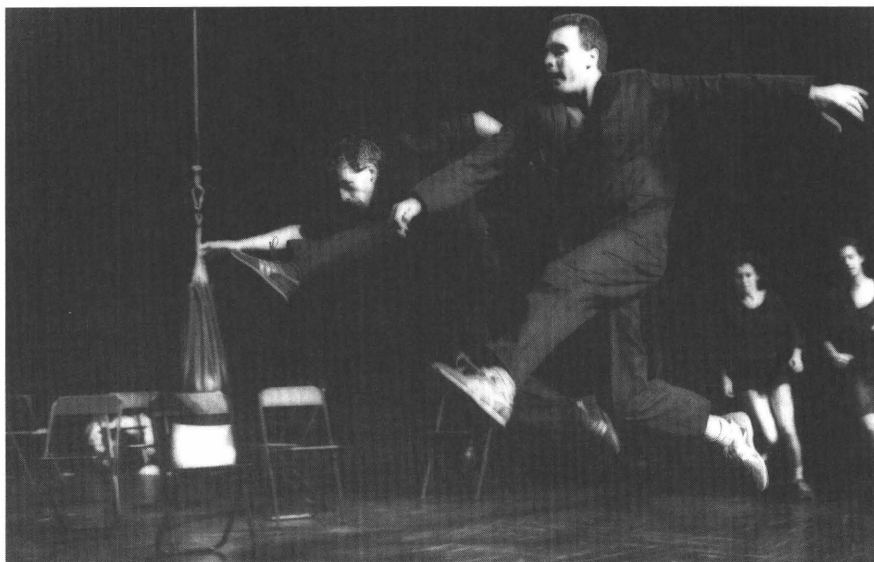
### *Groepen/collectieven/families/clusters*

Die emancipatie van de performer had uiteraard een grote invloed op het ontstaansproces van een voorstelling. Aan dansers en acteurs werd gevraagd om zelf materiaal aan te dragen, om verschillende mogelijkheden uit te proberen voor de vormgeving van bepaalde onderdelen van een voorstelling. Conform de democratiseringsbeweging die het sociale aspect van de samenleving beheerste, werd in de jaren zeventig binnen de politieke theatergroepen gewerkt met een zo groot mogelijke directe democratie: iedereen kon, moest zijn zeg hebben, alle stemmen waren even belangrijk. Het nastreven van ‘het absolute collectief’ bleek echter artistiek niet vruchtbaar: democratie en kunst werken elkaar nu eenmaal vaak tegen. In de jaren tachtig werd dat op verschillende manieren gecorrigeerd:

– Belangrijke groepsprocessen uit die tijd stonden onder leiding van erg sterke artistieke persoonlijkheden (Jan Decorte, Anne Teresa De Keersmaecker, Ivo van Hove, Jan Fabre), die voor alles ‘hun eigen ding wilden doen’ en hiertoe een

aantal – al dan niet vaste tot zeer vaste – medewerkers rondom zich verzamelden. Choreografieën werden gecreëerd vertrekkend van muziek of van ander (beeldend) materiaal. Vele theatervoorstellingen – ook zij die gebaseerd waren op bestaande theaterteksten – konden eerder omschreven worden als creaties of composities dan als ‘ensceneringen’ of ‘mise en scènes’. Een gesprek met de medewerkers – of beter: mede-makers – was dus sowieso nodig om iedereen op één artistieke lijn te krijgen. Een voortdurende conversatie over de creatie was de voorwaarde om alle tekens van een voorstelling te verbinden tot één dramaturgisch geheel.

– Bovendien werden aan de performers vaak dingen gevraagd die tot dan toe niet tot de ‘natuurlijke’ taken van een acteur of een danser behoorden: alleen door de noodzakelijkheid van deze ongewone aspecten in het geheel van de voorstelling voldoende aan te tonen, waren performers bereid om die taken uit te voeren. Ik denk aan ronduit ‘gevaarlijke acties’ als het opvangen van stenen in de eerste voorstellingen van Wim Vandekeybus of het rondrennen, achtervolgd door een rondzwierende zware boksbal, in *Incident* van het Epigonentheater zlv. Of aan een uitputtingsslag als het vierde deel van *Rosas danst Rosas* van Anne Teresa De Keersmaeker. Of aan Jan Fabres *Het is theater zoals te voorzien en te verwachten was*: de afmattende sequensen volgden elkaar op. Niet alleen aan de performers, maar ook aan de toeschouwers werd gevraagd om dat acht uur vol te houden.



*Incident*, Epigonentheater, foto Christiane Warens, 1985,  
archieff Needcompany

– Van één model voor het groepsgebeuren is echter geen sprake. In het eerste deel van de jaren tachtig registreerde Jan Decorte zijn acteurs met de ijzere hand van een tiran. Kunstenaars als Ivo Van Hove, Anne Teresa De Keersmaeker of Guy Cassiers hadden (en hebben) zowel het eerste als het laatste woord in de realisatie van hun projecten. Het Epigontenteater, dat altijd de afkorting zlv (zonder leiding van) achter zijn naam had staan, transformeerde in 1986 in Needcompany, omdat Jan Lauwers zich op dat moment onmiskenbaar ging profileren als artistiek leider. Intussen zat men bij de Mannen van den Dam of bij Maatschappij Discordia met zijn allen rond de tafel om stukken te lezen, soms samen te vertalen en het globale dramaturgische werk in gemeenschap te volbrengen. Ook al verdwijnt het klassieke hiërarchische theatergezelschap – in de eerste plaats om economische redenen – meer en meer uit het Vlaamse theaterlandschap, toch blijven er kleine gezelschappen bestaan, alsook ‘families’ of clusters van mensen die op continue basis ‘voor elkaar kiezen’.

### *Het materiaal en zijn verwerking*

In het politieke theater van de jaren zeventig werden artistieke ambities voor een groot deel ondergeschikt gemaakt aan de maatschappelijke functie die dit theater wenste te vervullen. Die maatschappelijke functie bezat een duidelijke, ‘vooraf gegeven’ inhoud, waardoor het werkproces vooral bestond uit het zoeken naar een vorm waarin die inhoud meegeedeeld kon worden. De voorstelling was dan de synthese waarin vorm en inhoud samenkwamen.

De kunstenaars van de jaren tachtig hebben dit antagonisme tussen vorm en inhoud achter zich gelaten. Het lijkt voor hen meteen evident dat het vormelijke en het inhoudelijke twee aspecten van één geheel constitueren. Ze kunnen niet uit elkaar gerafeld worden, maar ontwikkelen zich van bij aanvang samen. De vorm bepaalt de inhoud en omgekeerd. Oorzaak en gevolg worden niet meer lineair, maar circulair gedacht: zij bijten in elkaars staart. In het discours zal men ‘inhoud’ en ‘vorm’ nog nauwelijks aantreffen als een paar waartussen een spanningsveld bestaat. Veeleer wordt het woord materiaal (dat zowel een vorm als een inhoud heeft) van dan af erg vaak gebruikt. Tijdens het werkproces krijgt het beginmateriaal (de bij het begin omschreven of geformuleerde bouwstenen) zijn verwerking of doorwerking. Die laatste term is wellicht onbewust aan de muziek ontleend. En: “de muzikale vorm is (...) tot in haar breuken en verbeteringen vergelijkbaar met onkruid, met een rizoom”<sup>7</sup>.

Is de wereld die in de jaren zeventig nog vrij helder geanalyseerd kon worden, tien jaar later nog wel beschrijfbaar? Max Frisch zei hierover: “Die Frage ist bestürzender als die Antwort, bestürzend durch die Unterstellung daß die Welt

einmal abbildbar gewesen sei.”<sup>8</sup>. Het theater, zo schrijft hij, moet de wereld niet afbeelden maar veranderen. Elk beeld, elke scène “bedeutet Veränderung: nicht der Welt, aber des Materials, das wir der Welt entnehmen”. De kunst van het (post)modernisme wil niet langer een imitatie van de wereld zijn, maar een andere, een eigen, autonome wereld creëren. In die optiek is het nauwkeurig proberen na te bootsen van het bestaande niet meer aan de orde. “De onnauwkeurigheid is helemaal geen benadering, zij is integendeel het nauwkeurige verloop van datgene wat gebeurt”<sup>9</sup> in het proces, in het tot stand komen van het kunstwerk. Het gaat om het maken, om het worden, om het ‘in het ogenblik zijn’. De kunstenaar maakt zichzelf als het ware ondergeschikt aan zijn materiaal. Dat materiaal ontwikkelt zich tijdens het werkproces, gaat zijn eigen gang, als de grillige wortelstok van Deleuze en Guattari die naar alle kanten kan uitgroeien, bij gebrek aan een centrale instantie.

De structuur die op het einde van een werkproces ontstaat, heeft vaak de vorm van een *compositie* van materialen en sequensen. Zelfs bij kunstenaars als Anne Teresa De Keersmaeker is het eindresultaat niet vooraf vastgelegd, ook al hanteert zij zeker in haar eerste werken – in tegenstelling tot de zonet beschreven rizoomwerkwijze – meestal wél een strenge structurering. Ook bij haar is ‘wat een voorstelling zal betekenen’ geen vooraf te benoemen gegeven. Betekenis ontstaat pas helemaal op het einde of weigert soms zelfs te ontstaan. Peter Handke: “Als schrijver heb ik niks te zeggen. Daarom schrijf ik. Een echte schrijver heeft niks te zeggen, hij heeft alleen te schrijven.”<sup>10</sup> Zo het materiaal zijn gang laten gaan is een duidelijke en bewuste artistieke keuze die ingaat tegen de dwingende, ingebakken neiging om elk teken te duiden, elk woord te interpreteren. Dit streven naar het abstracte nulpunt van het materiaal dat zichzelf organiseert en ontwikkelt, uit zich niet enkel in het schrijven, regisseren en choreograferen, maar ook in het acteren, bijvoorbeeld in de voor die tijd zo typische ‘monotone *zegging*’ van de tekst.

### *Het realisme de rug toegekeerd*

Er is een tijd geweest dat poëzie enkel over verheven onderwerpen kon gaan, dat tragedies en opera’s enkel ‘de grote gevoelens’ en/of de essentiële momenten van een leven mochten uitbeelden, een leven dat zich bovendien meestal afspeelde in hogere maatschappelijke milieus. De revolutie van het naturalisme verplaatste het drama naar de gewone huiskamer, kaartte problemen aan die maatschappelijk taboe waren, maakte de ommezwaai naar het concrete, het dagelijkse, het kleine. Die stijl van het gewone, vaak zelfs ‘volkse’ realisme is het theater in de Lage Landen en ver daarbuiten lange tijd blijven domineren. Reeds in zijn boekje *De la tradition théâtrale* (dat verscheen in 1955, maar materiaal bundelt uit de jaren



veertig) schreef de Franse regisseur Jean Vilar, stichter van het festival van Avignon en directeur van het Théâtre National Populaire (dat als artistiek-organisatorisch model in de jaren vijftig en zestig veel invloed had op het Vlaamse theater): “En ce qui concerne le réalisme, je reste étonné de la longévit  de ce mot”<sup>11</sup>. In het begin van de jaren tachtig staat de opleiding van acteurs en regisseurs nog steeds in het teken van het verwerven van een realistische en psychologisch verantwoorde geloofwaardigheid. Misschien is dat de ‘valse vakmatigheid’ waar Brulin het over heeft?

Voorvechters van het ‘nieuwe theater’ van de jaren tachtig, zoals Jan Decorte, Gerardjan Rijnders, Sam Bogaerts, Herman Gilis, Pol Peyskens of Lucas Vandervost stellen dat realisme in vraag en ontdoen zich van zijn keurslijf. Gerardjan Rijnders: “Ik denk dat iedere serieuze theatermaker in een continu realisme-debat met zichzelf gewikkeld moet zijn.”<sup>12</sup> Voorbeelden als Maatschappij Discordia en The Wooster Group, waarvan de voorstellingen in die tijd vaak in Vlaanderen te zien waren, toonden aan hoe het acteren op een totaal andere, niet-realistische manier benaderd kon worden. Discordia zou onder leiding van Jan Joris Lamers in Vlaanderen werkelijk ‘school’ maken, maar het verhaal van collectieven als Stan of de Roovers behoort grotendeels tot het theater van de jaren negentig.



*Trilogie des Wiedersehen*, Maatschappij Discordia, foto Bert Nienhuis, '86-'87, archief VTi

Dat realisme wordt bijvoorbeeld onderuit gehaald door mannen vrouwenrollen te laten spelen en omgekeerd, door jonge acteurs oude mensen te laten spelen en omgekeerd, door één acteur meerdere rollen te laten vertolken of door een personage te 'verbrokken' over meerdere spelers. Hoofd- en bijrollen zijn er niet meer: iedereen blijft aanwezig op de scène. Al die ingrepen doen afbreuk aan een mogelijke identificatie van de toeschouwer met de speler en van de speler met zijn personage. Kostuums worden herleid tot 'aanduidingen', grime verdwijnt van dan af voorgoed van het toneel. Een personage wordt dus niet meer 'gespeeld', maar getoond of nog slechts aangegeven. De volle nadruk valt op de speler zelf. De techniciteit waarmee een personage wordt geconstrueerd, verdwijnt naar de achtergrond. Het voortoneel wordt ingenomen door de persoonlijkheid van de acteur, door de niet-pretenderende performer, iemand die vooral als persoon 'aanwezig' is voor een publiek.

Misschien is het dat wel wat Tone Brulin bedoelt met 'de gevonden mens'? De allereerste bouwstenen voor een voorstelling zijn de performers. Zij zijn immers de meest in het oog springende 'tekens op een scène'. De casting van de acteurs/dansers is van primordiaal belang: het gaat om wie zij zijn of kunnen zijn op een scène. Amateurs, niet geschoolde acteurs of dansers, staan naast professionele performers. Ron Vawter, Mil Seghers: het zijn 'gevonden mensen'. Er zit een groot 'het is wat het is'-gehalte in de attitude van de makers. Er moet niks verhuld of verdoezeld worden: wie dikke billen heeft, stopt die niet weg, wie zijn tekst vergeet of uitgeput geraakt, toont dat ook. Vermits men zichzelf wil zijn op scène, niet wil interpreteren, niet in de huid van een personage wil kruipen, is 'doen alsof' niet meer nodig. Daar wordt geen energie meer in gestoken. Er ontstaat een soort van 'materialiteit' van het moment. Men wil op de scène zo veel mogelijk in dat moment zijn. Dit mondt uit in een nieuw soort van realisme, dat misschien wel dichter bij de 'werkelijkheid' staat dan het oude realisme dat men verwierp.

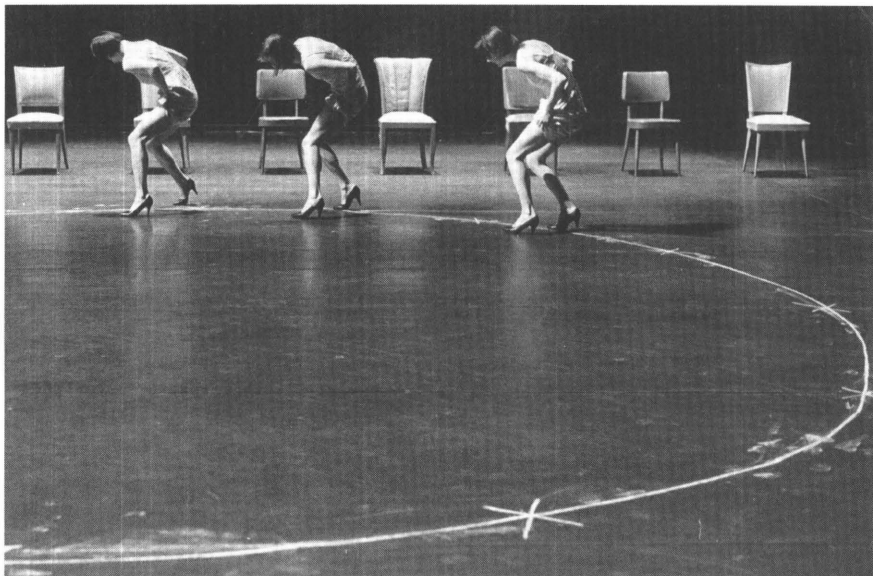
### *Alles kan / alles mag*

Het loskomen van als wetmatig ervaren theatercodes manifesteert zich niet alleen in de attitude tegenover de acteur en het acteren, maar ook in de keuze van alle andere materialen waaruit een voorstelling wordt opgebouwd. Het postmodernisme zet de 'alles kan, alles mag'-houding van het modernisme verder. De invloed van de Amerikaanse (post)moderne dansscène en haar discours hebben daar zeker een rol in gespeeld. Met de voorstelling *Fase* van Anne Teresa De Keersmaeker in 1982 waaide het bewustzijn van het bestaan van die (post)moderne dans in de VS 'plots' als een realiteit Vlaanderen binnen. Voor een groot deel van de toeschouwers én van de makers opende zich een nieuw en onbekend terrein.

*Terpsichore in Sneakers*, het boek van Sally Banes dat ik in april 1983 in de bookshop van het Kaaitheaterfestival kocht, gaf een beeld van wat wij allemaal (nog) niet hadden gezien. Meteen in haar inleiding gaf Banes een opsomming van de principes van de 'revolutie' die pioniers als Merce Cunningham en John Cage gerealiseerd hadden: "1) any movement can be material for a dance; 2) any procedure can be a valid compositional method; 3) any parts of the body can be used (subject to nature's limitations); 4) Music, costume, decor, lighting, and dancing have their own separate logics and identities; 5) any dancer in the company might be a soloist; 6) any space might be danced in; 7) dancing can be about anything, but fundamentally and primarily about the human body and its movements, beginning with walking"<sup>13</sup>. Banes schetste het verloop van de geschiedenis van de moderne dans als een proces met een cyclische beweging, waarin vernieuwing en institutionalisering elkaar snel opvolgden om telkens opnieuw te beginnen. En deze 'traditie van het nieuwe', zo schreef zij, "demands that every dancer be a potential choreographer". Ook binnen het theater werd van de performer op scène meer en meer een globale creativiteit verwacht: de notie en het woord 'theatermaker' deden hun intrede in de praktijk en later ook in de opleiding (de evolutie van het Rits toont dit aan).

#### *Het statuut van de tekst*

Het 'alles kan, alles mag'-credo brengt met zich mee dat alle mogelijke bouwstenen ingezet kunnen worden en dat zij niet meer worden ondergebracht in een vastliggende hiërarchie. In het theater heeft dat tot gevolg dat de theatertekst en zelfs het woord op zich van de troon gestoten worden. In voorstellingen worden meer en meer bouwstenen uit verschillende disciplines bij elkaar gebracht. Het begint met die bouwstenen letterlijk naast elkaar te zetten, zoals bijvoorbeeld gebeurt met het leeshoekje – compleet met leeslamp erbij – in *Elena's Aria* (1984) van Anne Teresa De Keersmaeker, naast het gedanst materiaal. Later worden ze gelijktijdig 'door elkaar heen gevlochten'. En vanaf de jaren negentig tot vandaag groeit de aandacht voor het expliciet aftasten van de grenzen tussen de verschillende podium- en visuele kunsten. Deze multi- en interdisciplinariteit vereisen dat zowel de makers als de performers 'van vele markten thuis zijn'. Een danser die gaat acteren, een acteur die gaat zingen: ze zijn in die materies eigenlijk 'amateurs'. Deze kunstenaars zijn dus inderdaad, zoals Claude Lévi-Strauss het omschreef, eerder 'bricoleurs' dan 'savants'. Opnieuw telt niet de perfectie, maar de manier waarop 'die specifieke persoon' iets doet. Het democratische aspect van het Amerikaanse postmodernisme klinkt hier door: 'just walking on stage' kan in theorie iedereen. In de praktijk klopt dat echter niet en dient hier net een nieuwe techniciteit, een nieuw vakmanschap, een nieuwe virtuositeit ontwikkeld te worden.



*Elena's aria, Rosas, fotograaf onbekend, 1987, archief VTi*

De metamorfose van de tekst in het nieuwe theater wordt niet enkel bepaald door zijn gelijkshakeling met muziek, beweging, beeld, licht, ruimte... Ook de soorten teksten breiden uit. Naast als toneelwerk geschreven oud én nieuw materiaal, wordt in de jaren tachtig ook gebruik gemaakt van epische of lyrische teksten, brieven en andere documenten, liedjes, citaten/fragmenten uit diverse prozawerken, gedichten, filmscenario's, filosofische discours of reclameteksten. De twintigste-eeuwse 'episering' van het theater, waarvan Brecht zonder twijfel een van de belangrijkste protagonisten was, zet zich door in het theater van de jaren tachtig. Het tonende aspect van de tekst neemt toe. Er wordt vaker rechtstreeks naar het publiek gesproken. Dialoog is nog slechts een van de vele mogelijke organisatievormen in de tekst. Het lijkt logisch dat wanneer het personage als actermodus onder druk komt te staan, ook de samenspraak tussen personages in het gedrang komt. De 'theaterteksten' die zo ontstaan, krijgen het vluchtige karakter van de andere scenische middelen: ze verliezen hun autonomie, bestaan niet meer op zichzelf en beleven dus ook zelden tot nooit een tweede of derde encenering door een andere regisseur. Ze zijn, zoals Rijnders ooit omschreef, 'brandstof voor een voorstelling': ze worden letterlijk 'opgebruikt'.

HOGESCHOOL  
GENT

KASK  
BIBLIOTHEEK

Tel. 09 / 266.08.00  
Fax. 09 / 266.08.81

Jozef Kluyskensstraat 6  
9000 GENT

Tegelijk brengt het theater van de jaren tachtig ook het hele wereldrepertoire aan theaterteksten op scène, al dan niet in bewerkte of verknipte vorm. De invloed van het Duitse repertoiretheater uit de jaren zeventig en tachtig, van regisseurs als Peter Stein, Peter Zadek, Claus Peymann en Klaus Michael Grüber is hier onmiskenbaar. Zoals we vaak naar Eindhoven reden om het werk van Gerardjan Rijnders te bekijken, organiseerden we ook trips naar Bochum, waar Claus Peymann artistiek leider was, of bezochten we het Theatertreffen in Berlijn, dat in 1987 model zou staan voor het toen opgerichte Theaterfestival voor Nederland en Vlaanderen. De invloed van het Duitse 'grote theater' uitte zich vooral in het besef dat het wereldrepertoire ontdaan kon worden van zijn 'eeuwigheidswaarde'. Men ging niet langer gebukt onder het gewicht van het culturele erfgoed. Vrijer omgaan met de teksten wilde niet zeggen 'hen minder respect betonen'. Integendeel: het wegwerpen van de ballast betekende dat er veel beter getoond kon worden wat die 'oude stukken' ons vandaag nog te vertellen hebben. Het repertoire werd herlezen en er werden soms al uit het gezicht verdwenen teksten uit opgediept. Stukken werden met elkaar geconfronteerd, fragmenten uit oude theaterteksten werden samen gezet met actueel materiaal, al dan niet met een wegwerpkarakter. Het repertoire werd letterlijk opengebrouwen naar de actuele tijd.

### *Work in progress*

Het belangrijkste vernieuwende en meest kenmerkende facet van de artistieke werkmethode van de jaren tachtig is zonder twijfel het zogenaamde *work in progress*. Binnen die werkmethode profileert de kunstenaar zich (opnieuw) niet zozeer als de vakman die een proeve aflegt van zijn vaardigheden, noch als het genie dat drijft op de goddelijke vonk van zijn inspiratie. De nieuwe kunstenaar van de jaren tachtig beschouwt zijn kunst als 'werk': hij is veeleer een onderzoeker die in zijn research weliswaar vertrekt van enkele uitgangspunten of hypothesen, maar die het werkproces toch in de eerste plaats beschouwt als een ontdekkingsstocht. Zijn aandacht gaat naar het uitzoeken, naar het leren kennen, eerder dan naar het construeren. Hij legt tijdens het werk een weg af waarvan hij vooraf wel enigszins de richting heeft bepaald, maar laat zich toch in hoofdzaak leiden door wat er onderweg gebeurt. Hij werkt vanuit een groot vertrouwen in zijn intuïtie, in het toeval, in het niet-weten. Hij laat zich beïnvloeden door de ruimte en de tijd waarin het repetitieproces verloopt, én door het materiaal, waarvan de performers de belangrijkste component zijn. Dit heeft als gevolg dat behalve dat basisprincipe van het *work in progress* er weinig gelijke noemers in de werkprocessen te vinden zijn: eigenlijk ontwerpt elke werkproces telkens opnieuw zijn eigen methode.

Net als in de wetenschap is dit soort theatrale research nooit af: een voorstelling is dus niet echt voltooid bij haar première. Er wordt altijd verder aan gesleuteld en elk project loopt door in het volgende. Deze kunstenaars leveren dus geen finale en op zichzelf staande producten af. En toch positioneert hun kunst als maatschappelijk fenomeen zich als veel autonomer dan in voorgaande periodes. Zij werken aan een oeuvre, aan een continue creatieve stroom van grote en kleine projecten die allemaal met elkaar verband houden. De ervaring van het werkproces zelf is voor hen eigenlijk belangrijker dan het eindresultaat. Of, zoals Anne Teresa De Keersmaeker het ooit formuleerde: "Het werk is de voorstelling". De confrontaties met het publiek zijn significante schakelmomenten, waarin het werk getoetst wordt aan de buitenwereld, maar tegelijk zijn dit slechts tussenstops waarna het onderzoek onverminderd verder gaat. Het kunstwerk wordt gezien als een geheel dat zich dynamisch ontwikkelt, geen grenzen heeft, organisch blijft verder groeien. Het wil flexibel, levendig, in het moment zijn. De invloed van en de verwantschap met de (voornamelijk Amerikaanse) *performance art* valt niet te ontkennen. In het licht van de ontwikkelingen die zich na de jaren tachtig en tot op heden voltrekken, is dit een terrein dat absoluut nader onderzocht moet worden.

#### *Werkorganisatie/structuur*

Naast *work in progress* vindt in de jaren tachtig nog een andere erg belangrijke gedachte ingang. Ze zal een grote impact hebben op het artistieke proces: het besef dat de organisatie die je rond het artistieke werk opbouwt, dat werk ook in hoge mate mee bepaalt. De jaren tachtig worden immers niet alleen gekenmerkt door het verschijnen van een groep nieuwe spraakmakende artiesten, maar ook door het ontstaan van een geheel nieuwe manier om de creatie, de presentatie en de distributie van dat nieuwe werk te organiseren. Organisatoren en presentatoren bouwden mee aan structuren waarin het artistieke werk kon gedijen. Ze creëerden podia waar ze een nieuw publiek naartoe konden lokken.

Kijkend naar de geschiedenis van het theater ben ik ervan overtuigd geraakt dat een nieuwe vorm van artistieke praktijk zich slechts kan doordrukken als ook de organisatievorm rond die praktijk zich vernieuwt. De keuze van deze artiesten om eigen structuren op te bouwen is dan ook niet alleen te verklaren door het feit dat zij geen toegang kregen tot de reeds gevestigde theaterorganisaties, maar ook door het feit dat zij eigenlijk *niet* in die gevestigde structuren *wilden* of *konden* werken: voor de creaties die zij wilden maken zou dat contraproductief geweest zijn. Daarvoor lagen de diverse bedrijfsculturen veel te ver uit elkaar, waren de 'oude' structuren te weinig flexibel geworden, te weinig bereid om artistieke risico's te nemen. Een 'vruchtbare' structuur is er een die één drager van het artistieke

credo van de nieuwe kunstenaars én uitdrukking van hun maatschappelijke positionering kan zijn. Liever in vrijheid werken met weinig middelen dan zich te integreren in organisaties die veel middelen hebben maar beperkend met de creatie omgaan.

Artistieke vrijheid is het zelfbeschikkingsrecht van de kunstenaar over zijn artistieke project. Om zijn taak te kunnen volbrengen heeft de kunstenaar nood aan artistieke autonomie. Niet als privilege, maar omdat de kwaliteit van zijn creatie of zijn onderzoek dor en onvruchtbaar wordt indien er vooraf beperkingen worden opgelegd. Een onderzoek waarvan de uitkomst vooraf vastligt, houdt op een onderzoek te zijn. Wil een kunstenaar zijn maatschappelijke taken ten volle kunnen vervullen, dan heeft hij creatieve vrijheid nodig. Net zoals we binnen onze democratische maatschappij ook nood hebben aan vrijheid van onderzoek en van meningsuiting.

### **Ten slotte**

Tot zover deze heel onvolledige poging tot omschrijving en ‘veralgemening’ van wat nieuw was in de werkmethoden die door kunstenaars in de jaren tachtig gehanteerd werden. Toen Walter Gropius in 1919 bij de opening van Bauhaus de studenten toesprak, zei hij: “Het scheppen van kunst is onafhankelijk van en superieur ten opzichte van elke vorm van methodologie. Kunst kan niet geleerd worden, maar het vak wel”. Ik denk dat de hier geponeerde veralgemeningen hoogstens kunnen helpen om het artistieke veld van toen mee in kaart te brengen, om er zich in te oriënteren. Zij kunnen echter nooit beschouwd worden als volledig toepasbaar op elke individuele kunstenaar. De sterk gestructureerde poëtica van Anne Teresa De Keersmaeker, het denkende acteren dat Jan Ritsema nastreeft, het afwachtende regisseren van Gerardjan Rijnders, de organisch beeldende werkwijze van Jan Lauwers: ze kunnen nooit onder één noemer worden geplaatst. Wat zij gemeen hebben, is de tijd en het klimaat waarin ze zijn ontstaan én het arsenaal aan denkbeelden, attitudes en inzichten die zij uit die tijd en dat klimaat gedistilleerd hebben. Rilke schreef ooit dat het ontwikkelen van een kunstenaarschap wellicht een van de intiemste processen is waarin iemand tijdens zijn leven betrokken kan raken. Zo intiem dat het “ons in wezen niets aangaat hoe iemand het klaarspeelt om te groeien: als hij maar groeit en als we maar de wet van onze eigen groei op het spoor zijn.”

Al doende de dingen ontdekken

In het moment proberen zijn, samen met het publiek.

Alles laten stromen.

“Van de stralende gezichten der stamgenoten kan men aflezen dat deze aktie dààr en op dat moment àlles voor hen betekent” (Tone Brulin over een voorstelling van een Eskimotheater)

“Der Augenblickdenker: das bin ich” (Peter Handke)

## NOTEN

- <sup>1</sup> Tone Brulins “Naïef theater” werd ook opgenomen in de bloemlezing *Het Vel van Cambyses II. Fragmenten van een kritisch vertoog over theater, dans, opera, fotografie, film, televisie en video 1940-1993*, Antwerpen, Kritak, Radio 3, 1993.
- <sup>2</sup> SLOTERDIJK, Peter, *Het kristalpaleis. Een filosofie van de globalisering*, Amsterdam: SUN, 2006, p. 66.
- <sup>3</sup> Het viertalige tijdschrift *Theaterschrift*, waarvan ik hoofdredacteur was van 1990 tot 1995, had zich zelf expliciet als opdracht gesteld het discours van artiesten via interviews ‘op te vangen’.
- <sup>4</sup> *Etcetera*, jg 1, nr. 4.
- <sup>5</sup> De functie van dramaturg was in de jaren zeventig nog een zeldzaamheid in het Vlaamse theaterlandschap. Het Nederlands Toneel Gent (NTG) heeft wat dat betreft de meest consistente bijdrage geleverd, cf. onder meer de samenwerking van dramaturg Frans Redant met regisseur Walter Moeremans, die resulteerde in twee grote ‘documentaire’ projecten: *Priester Daens* in het seizoen 1979-’80 en *Belgische Cirque belge* in het seizoen 1982-’83.
- <sup>6</sup> Er is zelfs een duidelijk verlangen aanwezig om zich tot de traditie te verhouden, cf. Jan Fabres *De macht der theaterlijke dwaasheden* of de wijze waarop Anne Teresa De Keersmaecker in de jaren negentig het idioom van het klassieke ballet in haar werk integreert.
- <sup>7</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Rhizome: Introduction*, Ed. de Minuit, Paris, 1976.
- <sup>8</sup> FRISCH, Max, geciteerd in: *Theaterschrift* 2, eerste reeks, “De tekst en zijn varianten”, Kaaithater 1991.
- <sup>9</sup> Zie voetnoot 7.
- <sup>10</sup> Televisie-interview met Peter Handke, 2002.
- <sup>11</sup> VILAR, Jean, *De la tradition théâtrale*, Gallimard, Paris, 1955.  
zie voetnoot 4.
- <sup>13</sup> BANES, Sally, *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Houghton Mifflin Company Boston, 1980