

## HET VLAAMSE THEATER IN DE JAREN TACHTIG AANZETTEN TOT EEN INVLOEDSGESCHIEDENIS

Luk VAN DEN DRIES

**De artificiële indeling in decennia die Toneelstof hanteert, suggereert een geschiedenis in breuken. Ook van de nieuwe makers in de jaren tachtig wordt wel eens beweerd dat hun werk compleet uit het niets ontstond. Luk Van den Dries verkent een paar van hun inspiratiesporen uit de decennia voor de jaren tachtig, al dan niet in het buitenland.**

Onlangs bezocht ik na vijftientig jaar opnieuw de begraafplaats Père Lachaise in Parijs. In die periode hebben de doden zich nauwelijks verroerd. En toch was alles anders. Het groen was uitbundiger, de graven nog meer verweerd. Bij het graf van Edith Piaf zong een man 'Milord' in een poging zijn puberdochter de chanssonnière te helpen herinneren. Te midden van zoveel doden word je verpletterd door de vluchtigheid van het bestaan. Van een leven blijven slechts flarden over, in het geheugen wordt alles vermalen tot andere vormen. Het is niet anders met theater. Hoe herinner ik me producties die ik vijftientig jaar geleden heb gezien? Is wat overblijft juist niet het allersubjectiefste, volledig doordrongen en verwrongen in je allerindividueelste kijkgeheugen? Hoe ga je met die getuigenis om? Een getuige eerder bevoorrecht of benadeeld?

Het theater van de jaren tachtig kreeg intussen een mythische status. Een aantal machtige namen hebben zich in die periode aangemeld: Anne Teresa De Keersmaecker, Wim Vandekeybus, Jan Fabre, Jan Lauwers, Alain Platel, Luk Perceval, Ivo Van Hove... Het zijn de pantheon-namen van de recente Vlaamse theatergeschiedschrijving. Maar wat met een figuur als Jan Decorte? Hij is van een andere generatie, maar is wel groot geworden in diezelfde periode. En hoe moeten we een collectief als Radeis in deze geschiedenis plaatsen? Of een Eric De Volder, eventjes betrokken bij Radeis maar daarna zijn eigen weg gegaan en pas echt doorgebroken in de jaren negentig? Hoe strak de grenzen trekken? Is een indeling in decennia trouwens niet per definitie verdacht?

## De gaten in het geheugen

Traditioneel wordt van de jaren zeventig gezegd dat ze in het teken staan van vormingstheater en dat er in de jaren tachtig een nieuwe generatie opstaat, die komaf maakt met dat maatschappelijk diensbetoon en het theater opnieuw definieert langs artistieke lijnen. Die erg algemene stelling vraagt om nuancering. Zo zal een groep als De Mannen van den Dam, afgescheurd van de Internationale Nieuwe Scène, aanvankelijk nog sterk vormingsgericht theater maken, maar zich daarna meer en meer toeleggen op experiment en vormvernieuwing. Een theatermaker als Herman Gilis zal daaruit doorgroeien en bij Arca een grote rol gaan spelen in de hernieuwde omgang met klassiek repertoire.

Ook die regisseurs met een nu haast mythische status hebben natuurlijk geestelijke vaders en moeders, staan in het verlengde van een bestaande kunstgeschiedenis. In overzichten van het Vlaamse theater uit de jaren tachtig wordt vooral hun innovatie besproken, de radicale verandering, de diepe breuk. Zelden wordt stilgestaan bij wat daaraan voorafgaat of wat van buitenaf komt. Precies die 'gaten' wil dit artikel bekijken. Het gaat dus om een vorm van invloedshistoriek, noodzakelijk beperkt tot enkele traceerbare lijnen tussen bepaalde internationale tendensen en nieuwe impulsen in het Vlaamse theater. Ik beperk me daarbij tot vier casestudies. Heel wat namen die een grote rol gespeeld hebben in de theatergeschiedenis van die jaren zullen daarom niet aan bod komen: Luk Perceval, Lucas Vandervost, Sam Bogaerts, Ivo Van Hove, Dehert en Gilis... Ze zijn niet minder prominent dan de hier wél gevolgde theatermakers (Fabre, Lauwers, Decorte en Stan), alleen passen ze niet helemaal in de invloedssferen die ik hier schets. Zoals elke geschiedenis is dus ook dit verhaal erg selectief.

## Reële tijd, reële actie

In een eerste invloedcontext wil ik vooral de veranderde status van het lichaam in het Vlaamse theater nagaan. Daartoe knoop ik aan bij een opvallende hypothese van RoseLee Goldberg, dé auteur die het verschijnsel van de *performance art* in kaart heeft gebracht:

“By the mid ‘80s, visual theater groups were flourishing in nearby Antwerp, led by the wildly imaginative Jan Fabre, who also took his inspiration from the complex and cathartic endurance pieces of Marina Abramovic and Hermann Nitsch. The more cerebral Jan Lauwers and the pop-oriented Michael Laub, choreographers Anne Teresa De Keersmaecker and Wim

Vandekeybus, and musicians Thierry De Mey and Peter Vermeersch, made up the Belgian 'New Wave', whose innovative productions could be seen in a closely linked network of theaters: the Kaaithheater in Brussels, the Theater am Turm (TAT) in Frankfurt, and the Hebbel Theater in Berlin. It was as though, by the end of the '90s, the seeds planted some twenty years earlier by performance artists in Europe and the USA, concerning time, motion, space, imagery, the body, and sound, had at last come to marvelous fruition."<sup>1</sup>

De veranderde aandacht voor het lichaam in de Vlaamse podiumkunsten in de helft van de jaren tachtig sluit volgens Goldberg dus aan bij tendensen in de *performance art* zoals die zich eerder al in Amerika en Europa hadden ontwikkeld. Als verklaringscontext voor het geheel van wat er in de jaren tachtig aan vernieuwing in de Vlaamse podiumcontext gebeurt, schiet deze hypothese ongetwijfeld te kort, maar voor een beperkt aantal producties en theatermakers is het beslist de moeite waard ze te onderzoeken.

Wat was nu die *performance art* beweging? Het is een sterk geïndividualiseerde kunstvorm van meestal soloperformances waarin vaak het eigen lichaam, het eigen geheugen en de eigen symbolentaal van de artiest centraal staan. Het gebeuren wordt geregeerd door een nieuw paradigma, 'real time real action', waarin elke fictionaliteit overboord gaat. Het concrete hier en nu staan monumentaal voorop. Zeer berucht zijn de performances van bijvoorbeeld Chris Burden, waarin hij zich door zijn arm laat schieten (*Shoot*, 1971), of van Marina Abramovic and Ulay, die urenlang hun lijven tegen elkaar laten botsen (*Relation in Space*, 1976). Steeds weer worden grenzen opgezocht: van pijn, uithouding, agressie, macht, banaliteit, het gewone. Maar evengoed wordt de positie van de kijker bevraagd: heel vaak wordt zijn passiviteit uitgedaagd of wordt hij uitgenodigd tot een vorm van interactie. Qua artistieke expressievorm is dit allerm minst een homogene bende: onder de noemer *performance art* vinden we tendensen tot desublimering in de kunst, waarin allerlei alledaagse handelingen de scène opwandelen (bijvoorbeeld in de danspraktijk van de Judson Church in New York), en zijn er meer ritualistisch georkestreerde acties (zoals van Hermann Nitsch). Antecedenten voor deze stroming zijn ook op verschillende momenten in de theatergeschiedenis terug te vinden, van de historische avant-garde (in dadaïsme en futurisme) tot de happenings van de jaren zestig (Fluxus-beweging e.a.). Steeds weer braken ze grenzen open tussen verschillende disciplines, zodat er een oneindig terrein van cross-overs mogelijk werd.

Voor een goed begrip van de invloed van de *performance art* op de theateropvattingen en de lichaamspoëtica van de jaren tachtig in Vlaanderen, kunnen

we best eerst even een uitstap maken naar wat voorafgaat. De meest lichaamsgerichte theatrale avant-garde van de zestiger jaren staat sterk in het teken van een 'autotheatrale' vernieuwing. Het theater wordt niet meer beschouwd als een literaire agent, maar als een zelfstandig medium dat door onderzoek naar de eigen expressiemiddelen een unieke zeggingskracht verwerft. Grotowski's theater van de armoede plooit zich expliciet terug op de lichamelijkheid van de acteur en zal door een streng trainingsprogramma de corporele en vocale mogelijkheden enorm uitbreiden. De acteur wordt een sjamaan die zich bevrijdt van maatschappelijke beperkingen en die daarin een model wil zijn voor de toeschouwer. Die opvattingen zullen in Vlaanderen vooral via Tone Brulin en Franz Marijnen insijpelen, en zo de aandacht voor het corporele bewustzijn verscherpen.

In de jaren zeventig wordt het margetheater in Vlaanderen sterk gedomineerd door 'extratheatrale' verandering. In het algemene klimaat van sociale en politieke bewustwording en maatschappelijk protest wordt het theater ingeschakeld als bewustmakend element in het gevecht tegen het bestaande bestel, als instrument tot verandering naar een marxistisch gefundeerde samenleving. Als theatrale beweging wordt het op hogere snelheid gebracht vanuit Nederland, waar de 'Actie Toot' een kentering in het toneellevens teweegbracht. In Vlaanderen ontstaan zo een reeks nieuwe groepen, die zich concentreren op een theatertaal die aansluiting zoekt bij maatschappelijke opinievorming. Verschillende vormtechnieken (commedia dell'arte, agit-prop) en theatrale modellen (Brecht, Boal) worden daartoe aangewend. Corporele mogelijkheden helpen verwijzen naar de buitentheatrale realiteit.

Het internationale performancegebeuren voert nog een ander onderzoek. Aan de ene kant is er de ondergrens van het theatrale, de 'infratheatrale' zijde, zeg maar: daar waar het theater raakt aan de banaliteit, het gewone en alledaagse. Alle klassieke noties rond spanning, verheving en concentratie worden op losse schroeven gezet: een choreografie kan louter bestaan uit simpele stappen, een theatrale actie kan zich beperken tot eindeloze herhaling van eenzelfde simpele handeling. De podiumkunsten plooiën zich hier sterk terug op de eigen definitie: ze stellen het bestaan van een theatrale code zelf in vraag en expliciteren de marges tussen het gewone en het theatrale in het kunstwerk zelf. Aan de andere kant van dit spectrum ligt de behoefte om het theater te verbinden met andere disciplines: beeldende kunst, fotografie, muziek, nieuwe media... Daarvoor kunnen we de term 'transtheatraal' inzetten. Ook hier is sprake van een zekere 'verdwijning' van het eigenlijk theatrale: het theaterbeeld lost op in een sculptuur, een installatie, een virtuele omgeving. De andere disciplines creëren zo nieuwe mogelijkheden en uitwegen in een sterk transdisciplinaire context.

Voor alle duidelijkheid: al deze avant-gardes staan allerm minst los van elkaar. Dit zijn geen afgelijnde bewegingen met een strikt credo, gestuurd door een beginselvast manifest. Het belangrijkste is wat ze gemeen hebben: ze wisselen de spreekdoctrine van het theater voor een synesthesie van expressievormen, een massage met beelden, geluiden en aanrakingen.

### **Nieuwe kiemen in een lacune**

Hoe kan die invloed van het performancegenre op de Vlaamse podiumkunsten van de jaren tachtig nu verklaard worden? Mijn hypothese is tweeledig: vanuit een gebrek en een uitsluiting. Het experimentele en marginale theater<sup>2</sup> zoals dat zich in de jaren zestig en zeventig elders ontwikkelde, kreeg nauwelijks vaste voet in Vlaanderen. De vernieuwing van het theater in Vlaanderen tijdens deze periode concentreerde zich sterk rond de kamertheater-beweging en het politieke theater, twee vormen van toneel waarin taligheid voorop staat. Er waren uiteraard wel wat experimenten, maar die waren steeds incidenteel en werden absoluut weggedrukt in de rand van het theaterleven. Om andere radicale vormen van vernieuwend toneel te zien, moest je terecht in allerlei receptieve theaters: Proka als Gents pilootcentrum van interdisciplinair artistiek onderzoek, Théâtre 140 in Brussel, de Warande in Turnhout, het Kunst- en Cultuurverbond en de Beursschouwburg in Brussel.

Een nieuwe hefboom is het Kaaitheater. Naast zijn seizoensversnipperde aanbod van internationaal theater biedt het in zijn tweejaarlijkse festival edities vanaf 1977 een zeer gebald uitzicht op theatrale veranderbaarheid, met aandacht voor de top van het internationale avant-gardetheater. De grote media-aandacht, de geconcentreerde formule en de middelen waarmee gewerkt kan worden, creëren een grote dynamiek rond een in Vlaanderen afwezig genre. Net in deze lacune, in de kloof tussen wat in Vlaanderen wordt gemaakt en in dit festival en elders wordt getoond, groeien de eerste kiemen voor een veranderend theaterbesef. Typerend voor wat in deze periode als vernieuwend theater kan gelden, is de programmering van de eerste twee Kaaitheater-edities. Corporeel theater staat daarin vrij centraal op de affiche. De mime is op dat moment in Europa aan een heropleving toe en dat weerspiegelt zich in de aanwezigheid van Panem et Circenses, Théâtre de la Jacquerie en Jacques Lecoq, de grote leermeester van het genre. La Cuadra de Sevilla met regisseur Salvador Tavora laat zien dat theater ook politiek kan zijn zonder talige belering: met een inzet van vooral incantatie en corporele dynamiek. De invloed van de beeldende kunst op het theater is manifest aanwezig in producties van Robert Wilson en Perspekt. Artaudiaans geïnspireerd ritualistisch

theater zie je bij Lindsay Kemp Company, Teatr Stu of The Artaud Company. En er is de eigen productie van het Kaaitheater met Hugo Roelandt, toen de belangrijkste kunstenaar in Vlaanderen die zich op *performance art* toelegde. Hij onderzoekt in zijn *Kaaitheaterperformance* het uithoudingsvermogen van de mens in een situatie waarin zuurstof langzaam verandert in koolstof. Heel divers demonstreert het Kaaitheater dus in het begin van zijn bestaan hoe lichaam en beeld in het theater de centrale plaats van repertoire en taal hebben overgenomen. Maar vooral de exploratie van de *performance art* wordt voor een beperkt aantal theatermakers in Vlaanderen een interessante nieuwe zone om aan onderzoek te doen.

Ook in het circuit van de beeldende kunst, in galeries en musea vigeerden op dat moment immers een paar boeiende en belangrijke performance-initiatieven (zie het artikel van Thomas Crombez verderop), maar deze versnipperde en in de complete marge weggedrukte projecten veroorzaakten nauwelijks grotere rimpels in de Vlaamse artistieke context. *Performance art* blijft een totaal vreemde eend in de artistieke bijt. Media-aandacht is er nauwelijks: als de pers deze initiatieven al oppikte, was het met compleet onbegrip en sterke afwijzing.

Het verhaal van de uitsluiting, om terug te keren naar theater, heeft ook te maken met de dan vigerende subsidiepolitiek. Na de forse uitbreiding van de financiële mogelijkheden voor de theatersector in het post-decretaale tijdperk<sup>3</sup> en de repercussies daarvan op het aantal groepen en gesubsidieerde ambten<sup>4</sup>, noteren we vanaf 1980 nagenoeg een status quo. Het aantal groepen stabiliseert voor vier jaar op 34, de subsidies volgen enkel de indexaanpassing of gaan daar zelfs onder. Ook de tewerkstelling blijft grosso modo op het peil van 1980. Dat betekent dat jongere theatermakers voortaan uitgesloten zijn van subsidiëring en voor hun eigen werkstructuur en middelen moeten instaan. Die uitsluiting uit de bestaande institutionele structuren heeft als onmiddellijk effect dat jonge kunstenaars een grote zelfstandigheid aan de dag gaan leggen en enkel kunnen overleven op basis van een enorme wil, dynamiek én steun van enkele kleinere huizen die risicokapitaal investeren. Jan Fabre, Jan Lauwers, Ivo Van Hove, Luk Perceval en Anne Teresa De Keersmaeker betreden het toneel buiten elke vorm van institutie, ongesubsidieerd, meestal op eigen risico of met een persoonlijke lening.

Er zit dus een enorme spanning tussen de explosie van allerlei theatrale experimenten, in het bijzonder op vlak van *performance art* in een internationaal perspectief, en wat daarvan in Vlaanderen verschijnt. Pas met de geboorte van het Kaaitheater in 1977 lijkt eindelijk een kentering te komen en wordt een

klimaat zichtbaar dat voor meer vernieuwing pleit. In de globale context van internationaal avant-gardetheater is dat héél laat. Met bijvoorbeeld La Mama in New York, Mickery in Nederland en het festival van Nancy in Frankrijk waren er al in de jaren zestig zeer productieve centra actief met een bijzonder grote uitstraling. Bij het begin van de jaren tachtig is dit soort theater eigenlijk over zijn hoogtepunt heen. Schechner schetst in zijn bekende essay "Decline and Fall of the American Avant-Garde" de oorzaken van deze desintegratie: het uiteenvallen van de theatrale voorhoede loopt naar zijn mening samen met het einde van het geloof in collectieve systemen, met het deficit van de sociale actie, onbegrip in de pers, gebrek aan continuïteit en een nijpend tekort aan financiële middelen<sup>5</sup>. In 1978, zegt Schechner, is het gedaan met die bloeiperiode: Richard Foreman sluit zijn theater, Wilson begint institutionele allures aan te nemen en The Living Theatre verlaat Amerika.

### **Kunst, geld en bloed**

En precies dan begint het pas in Vlaanderen! Er treedt een nieuwe generatie aan die bijzonder hard aan de kar zal trekken en voor een globale verschuiving van het theaterveld zorgt. De meest exotische kunstenaars van deze generatie zijn die kunstenaars die met het theater een heel losse band hebben. Het zijn beeldende kunstenaars die vanuit een totaal andere kunsthistorische context hun stempel drukken. Prototypische figuur voor deze stroming is Jan Fabre (1958). Als decor- en kostuumontwerper werkt hij wel mee aan in totaal zes producties van het Nieuw Vlaams Theater (NVT), maar met zijn twee benen staat hij toch vooral in de beeldende kunstpraktijk. Daarin zijn twee belangrijke lijnen werkzaam. Aan de ene kant is er de invloed van de conceptuele kunstenaar Marcel Duchamp. In dat oeuvre staat vaak de status van het kunstwerk ter discussie, de vraag wat een kunstwerk tot kunstwerk maakt, wie de waarde ervan bepaalt. Precies dat meta-artistische bewustzijn vinden we ook terug in de eerste acties van Jan Fabre. In zijn zogenaamde *Money Performances* zal Fabre met het entreegeld collages maken en met de as van verbrande bankbiljetten woorden noteren als 'Art of Culture'. In een andere performance, *Art as a Gamble, Gamble as an Art* (New York, 1981), stelt hij de relatie tussen kunstenaar en criticus centraal: de kunstenaar verschijnt er als dirigent van de kunstkritiek. En in de meervoudige actie *Weekworld Project* zal Fabre zich zeer expliciet inschrijven in de beeldende kunsttraditie door in bestaande installaties of sculpturen een eigen spoor achter te laten in de vorm van een lege glazen weckpot. Het zijn telkens uitingen van een kunstenaar die zich bewust is van het kader waarin hij werkt en die dat 'contract' met het circuit van beeldende kunst (van curator tot toeschouwer) expliciet in het



***Money Performance*, Jan Fabre, foto angelos/Jan Fabre, 1979,  
archief Troubleyn**

kunstwerk ter sprake brengt. Dat werk laat zich enkel lezen in dialoog met andere werken.

Samen met deze ‘conceptuele’ traditie in Fabres werk treedt ook een ander kenmerk naar voren: het onderzoek naar een reële lichamelijkheid. Zowel in de bloedtekeningen (*My Body, My Blood, My Landscape*, Antwerpen, 1978) als in de performances waarin hij de tijdsduur en de vermoeidheid op zijn eigen lichaam nagaat (*Ilad of the Bic-Art, the Bic-Art room*, 1981) is de directe link met de internationale *performance art* traditie zeer zichtbaar. Het werken op en met het lichaam van de kunstenaar, ter vervanging van het neutrale canvas, is zeer eigen aan deze kunstvorm. Precies in deze liminale zone tussen beeldende kunst en theatrale actie, tussen de huid en de inscriptie ervan, tussen het spoor van de tijd en het hier en nu, tussen herhaling en onomkeerbaarheid, ontwikkelt de Antwerpse kunstenaar een eigen expressievermogen. Pas later zal hij meer het spoor van het theater opgaan. Maar tot op vandaag blijft hij het genre van de *performance art* beoefenen, bijvoorbeeld in *Sanguis Mantis* (Lyon, 2001) waar hij met bij zichzelf afgetapt bloed enkele uren tekeningen maakt en een manifest schrijft over de



positie van de kunstenaar. Of neem de performance die hij samen met Marina Abramovic opzet in Palais de Tokyo, *Virgin/Warrior* (2004), rond de moed en de opoffering van de archetypische figuren van de krijger en de maagd.

Het lichaam is de *prima materia* voor Jan Fabre, als materiaal dat bekrast en uitgeput kan worden, en in die aanslag van tijd, ruimte en materie ook voortdurend transformeert tot andere vormen. Het blijft hem voor elk nieuw werk inspireren. De invloed van *performance art* is daarbij onmiskenbaar, zoals Fabre zelf stelt:

“Ik ben mijn carrière als kunstenaar gestart als performanceartiest. En af en toe doe ik ook nog een performance om terug naar de essentie van het kunstenaarslichaam te gaan. Performancekunst is de kunst van het overschrijden van de grenzen tussen echt en onecht. Door de inbreng van de harde werkelijkheid van het lichaam, zoals bloed, excrementen, braaksel, pijn, verwondingen of reëel doodsgevaar. Elke gelukte performance slaagt erin om de afstand tussen werkelijkheid en representatie, leven en kunst af te schaffen.”<sup>6</sup>

Maar belangrijker dan dit terugrijpen naar de traditie van de *performance art* - en dat is wat ook RoseLee Goldberg in het begin van dit artikel schijnt te stellen - is dat Fabre die invloed verwerkt heeft in een eigen taal en er zo ver aan voorbijgaat. Het aftasten en overschrijden van de grenzen tussen echt en onecht, als centrale definitie die Fabre van deze kunstrichting articuleert, geeft aanleiding tot een eigen esthetiek en een eigen onderzoeksruimte. Met een haast wetenschappelijke obsessie legt hij steeds andere aspecten van het lichaam op de ontleedtafel: het bloed, de tranen, de excrementen, de huid, de lichaamstemperamenten... Allemaal varianten van de vier basistypes die Fabre zelf onderscheidt: het fysieke lichaam, het erotische lichaam, het nachtelijke lichaam, het spirituele lichaam. Maar meer nog dan de vaste typologie staat voor hem de veranderbaarheid centraal: de lichamen in de producties van Fabre putten hun levensenergie uit de kracht van de metamorfose. Elke vorm van stilstand is hen vreemd, ze hebben de ruimte om zich tot dier te transformeren, te proeven van een ander geslacht, in een fractie van tijd te groeien van kind tot grijsaard. Het lichaam is voor Fabre een materie die zich laat bewerken. Een lichaam dat zich verbindt met andere stoffen om steeds andere vormen aan te nemen. Een lichaam dat zich nooit laat temmen.

Precies dat laatste wordt het basisthema van de Fabre-esthetiek van de jaren tachtig. Vandaag kennen we vooral de erg ‘organische’ Fabre die het feest van sterven en hergeboorte viert in een vaak carnivaleske setting met grotesk trans-

formerende lichamelijkheid. Het beeld van Fabre in de jaren tachtig is geaxeerd op het gedisciplineerde lichaam. Het is veel ernstiger werk, sterk doordrongen van krachten die het lichaam willen insnoeren tot een beeld van normaliteit. De herhaling is daarin de belangrijkste strategie. Producties als *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (1982) en *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984) kraken onder het gewicht van de herhaling. Lichamen voeren steeds opnieuw dezelfde acties uit, zo uniform mogelijk. Acteurs zijn eender gekleed in die typische jaren-tachtig-esthetiek: streng, somber, veel zwart. Fabre onderzoekt hier de filosofische stellingen die Michel Foucault in *Surveiller et punir* (1975) uitwerkte over de macht. De macht is een heel perfide mechanisme dat via uitgekende strategieën poogt om lichamen zoveel mogelijk te instrumentaliseren in een ideologisch geconditioneerd productieproces. Alle lichamen passeren daartoe doorheen een fase van aanpassing aan een norm, een bijna onzichtbaar systeem dat het lichaam aanvaardbaar maakt.

Precies dit normaliseringsproces, met het disciplinerende geweld dat erin wordt uitgedrukt, laten zoveel scènes in dat vroege theaterwerk van Fabre zien. Ter illustratie herinner ik aan één scène uit *De macht der theaterlijke dwaasheden*. Ze had in haar tijdsduur en herhaling een zeer groot effect op het publiek en biedt een mooie spiegel van dat extreem verinnerlijkte geweld dat ik zo typisch vind voor de sfeer van die jaren. Fabres fetisj-actrice Els Deceukeleir mag pas de scène op wanneer ze het juiste antwoord kent op de vraag '1876'. Met extreem geweld wordt ze telkens weer van de scène geduwd en getrokken. Dat reële geweld is bijna sadistisch: in zijn duur, in de uithouding, in de herhaling. Wanneer ze finaal het juiste antwoord weet (*Ring des Nibelungen*, Richard Wagner, Bayreuth), mag ze eindelijk het podium op en plooit ze haar lichaam naar de orde van het discours van de macht. Wanneer Michel Foucault op 25 juni 1984 overlijdt, draagt Fabre de encensering aan hem op.

### **Uit het leven van een kip**

Fabre is niet de enige beeldende kunstenaar die de relatie tussen theater en beeldende kunst verkent. René Van Gijsegem maakt met zijn groep installaties in theaters of op openbare pleinen. Pionier Michael Laub zal al vanaf 1975 performancekunst combineren met de mogelijkheden van de opkomende videotecnologie. Zijn werk wordt getoond in Essen, Stockholm, Amsterdam en Bologna, maar in België is er voor hem geen plaats. Wanneer hij uitwijkt naar Stockholm, zal hij zijn groep Maniac Productions herdopen tot Remote Control. Maar essentiëler voor de verdere evolutie van het theater in Vlaanderen is Jan Lauwers,

eerst onder de vlag van Epigonentheater zlv en dan in zijn eigen gezelschap Needcompany. Ook zijn werk draagt de sporen van de *performance art* traditie, maar het groeit al snel uit tot een heel eigen esthetiek, door Hans-Thies Lehmann in zijn 'bijbel' van het postdramatische theater (1999) beschreven als een vorm van 'scenische poëzie'.

Het zijn vooral de eerste acties van het Epigonentheater zlv die nog sterk in het teken staan van de wetmatigheden van de *performance art*. Het doorbreken van realiteit en fictie is zo'n typisch kenmerk. Voor het minifestival De Theaterpromenade in Antwerpen (1984) creëerde het gezelschap *De achtergrond van een verhaal*, een bewoonde installatie in een herenhuis waar je als toeschouwers enkele kamers in kon bezoeken. Juist de grens tussen echt en onecht stond centraal. Je voelde je een voyeur in de leefomgeving van enkele mensen, tegelijk onherroepelijk van hen afgesloten en er eindeloos door gefascineerd. In *De Struiskogel* (1983) wordt de fictie van het theater serieus verstoord door het erg reële bereiden van een kip. Ze wordt geslacht, gepluimd en gestoofd en opgediend tijdens een feestmaaltijd, terwijl een andere kip de restanten van de slachtkip naar binnen slokt. De reële tijd van leven en dood van de kip overheerst de fictieve gebeurtenissen uit het leven van de vier personages van dit voor de rest sterk gefragmenteerde toneelstuk. Het is reële tijd die binnendringt in de fictie en zo scheuren aanbrengt in de perceptie van het publiek.

'Reële tijd, reële actie' geldt ook voor de inzet van lichamelijke in de eerste producties van Epigonentheater zlv. Acteurs verdwijnen niet in het fantoom van een personage, maar etaleren zichzelf. In *Incident* (1985) worden ze aangesproken bij hun eigen naam. En steeds opnieuw staat de energetische lichamelijke voorop: het botsen van lichamen tegen elkaar is het reële botsen van lichamen tegen elkaar. Weliswaar niet zo extreem als bij Fabre. Meer dan om de fysieke pijngrens gaat het Lauwers om de breekbaarheid van wie zich op een podium laat bekijken, zonder zich te willen verschuilen achter een gefingeerde (zelf)identiteit. Simone Moesen, een van de kernleden van Epigonentheater zlv, beschouwt dat als cruciaal voor de laatste voorstelling van de groep:

"*Incident* is voor mij een zuivere voorstelling (daarvoor hadden we vooral spelletjes gedaan), omdat we ons daarin tonen zoals we zijn. In die productie wou ik het vooral hebben over liefde en over kwetsbaarheid van iemand die op een podium staat. Dat laatste was een gevaarlijk terrein: je wordt ten slotte zo kwetsbaar dat je niet meer op een podium kan staan, maar door de grond zakt."<sup>7</sup>

De invloed van beeldende kunst is overduidelijk. Voor het randprogramma van het Kaaitheaterfestival in 1983 ontwerpt de groep een enorme blokkendoos, met meerdere houten kisten op elkaar gemonteerd. Elk van die kisten is ingericht als een kamer en wordt bewoond door bizarre figuren, opgeslorpt door monomaan uitgevoerde acties. Als geheel lijkt het op een polyptiek die tot leven komt. Anders dan in de triptieken uit de kunstgeschiedenis, biedt men hier geen morele levenslessen, maar een inkijk in de absurde leefwereld van een aantal enkelingen. In mijn herinnering aan andere producties van Epigonentheater domineert een soort lichte ernst. Al overheerst de tachtiger-jaren-esthetiek van sombere kleuren en een soort verhevigd minimalisme, voortdurend worden die op de spits gedreven zinloosheid en existentialistische zwaarte verlicht met zelfrelativering en ironische knipogen. Jan Lauwers, van opleiding beeldend kunstenaar en medeoprichter van de groep, verwijst voor de bronnen van die esthetiek naar Kounellis en Joseph Beuys<sup>8</sup>, kunstenaars uit de Arte Povera die de eenvoud van het materiaal lieten spreken in vaak monumentale werken. Precies die ruwheid, het onafgewerkte en de eigen expressieve materialiteit tekenen het werk van Epigonentheater zlv en stralen ook af op het gebruik van lichamen in dit oeuvre.

Opmerkelijk in de geschiedenis van de groep is opnieuw de rol van het Kaaitheater. Vanuit een marge bestaan in Antwerpen wordt het Epigonentheater opgepikt in het Kaaitheaterfestival van 1983 en kan het overleven dankzij de spin-off-structuur van Schaamte, mee opgericht door andere thuisloze artiesten als Radeis en Anne Teresa De Keersmaeker. Via het internationale circuit van Kaaitheater kan de groep snel doorbreken in het buitenland. Breuklijn midden jaren tachtig is de ontbinding van Epigonentheater zlv en de creatie van Needcompany, onder leiding van Jan Lauwers. Belangrijke motivatie daarvoor is de angst om in herhaling te vallen, maar nog essentiëler blijkt het verlaten van de collectieve werkstructuur. Lauwers zal steeds meer een eigen koers varen, zowel in het uitkristalliseren van een eigen thematiek als in de uitpuring van een eigen stijlvermogen. Meer en meer vervaagt de invloed van *performance art*.

In die liminale ruimte tussen *performance art* en toneel stellen we opnieuw vast dat het de theaterkant is die sterker zal overhellen. 'Real time, real action' verdwijnt ook bij Needcompany op de achtergrond ten voordele van het onderzoek naar de 'fictionaliteit' in het theater. Dat uit zich vooral in het acteren. De acteur blijft, met een sterk eigen energetisch bewustzijn, een reële fysieke aanwezigheid op scène, maar die fysieke impuls wordt continu in balans gehouden door het fictionele kader waarin hij of zij figureert. Heel typerend voor het spel met die grens tussen aan- en afwezigheid zijn de doodscènes in het oeuvre van Lauwers. Bijvoorbeeld in *Julius Caesar* (1990): het sterven van de protagonist

wordt uitgebeeld door een minutenlange stilte. Mil Seghers staat de hele tijd dood te gaan zonder dat er ook maar iets gebeurt. Wanneer hij dan finaal tot de doden behoort, gaat hij opzij van de scène op een schommelpaardje zitten, samen met de andere doden. Ze observeren de (nog) levenden en lijken er wat meewarig commentaar op te geven. Ook in Needcompany's *Macbeth* (1996) blijven de doden tussen de overlevenden aan de tafel zitten waar de hele actie zich afspeelt.

De dood is een doembeeld in het oeuvre van Lauwers, alomtegenwoordig, dreigend en onontkoombaar als een ziekte die het hele lichaam langzaam aantast. Maar altijd is er ook een heel vriendelijke kant. Eens aan gene zijde lijkt de rust teruggekeerd, ebt alle spanning weg en ontstaat een soort aangename lichtheid. Dat spelen met die lichte toets van 'het is maar spel' geeft een heel eigen kleur aan het acteren bij Jan Lauwers. Het is alsof de constructie van het acteren wordt blootgegeven, maar net niet helemaal, en allerm minst programmatisch. Juist dat spel met verhulling en inkijk geeft die eigen erotiek aan het spelen. Acteurs bij Lauwers zijn altijd verleidelijk. Ze laten naar zich kijken, maar trekken zich op een cruciaal moment steeds terug. Ze schijnen een geheim te koesteren.

Naast die erotische spelcode wordt ook de compositie bij Needcompany steeds meer uitgediept. Hier is de hand van de beeldende kunstenaar het duidelijkst: Lauwers heeft oog voor de esthetische kwaliteit van een ruimtelijke schikking. Vooral de vloeren in zijn werk vallen op. Vaak hebben ze de allure van een mozaïek. Ook de zorgvuldig gekozen objecten hebben een beklijvend picturale kwaliteit. Meer dan verstilde beelden, immobiele tableaux vivants, is het precies de invloed van de tijd op het beeld dat in zijn oeuvre primeert. Net zoals de acteur ons de 'gemaaktheid' van zijn spel toont, laat Lauwers zien hoe het beeld geconstrueerd wordt. Zo zit in *Snakesong/Le Désir* (1996) een erg mooie scène waarin uiterst zorgvuldig glazen objecten op elkaar gestapeld worden. Het zijn meer dan paar visuele objecten: ze refereren ook aan een kunsthistorische context, met name de glasininstallaties van Marcel Duchamp. "I cannot make a set without the history, given by Duchamp. He is so important for me as an artist", aldus Lauwers.<sup>9</sup> Ook het vernietigen van het beeld hoort daar onlosmakelijk bij, bijvoorbeeld in het stuk smijten van de grote ijsbekers in de reeds genoemde *Macbeth*-bewerking. Destructie en schoonheid gaan vaak gelijk op in het oeuvre van Lauwers. In *Images of Affection* (2002) zit een gruwelijke scène waarin een prachtig uitgedoste Balinese danseres zichzelf opblaast als een Palestijnse zelfmoordactiviste. De kleren worden van haar lijf gerukt. Hulpeloos, luid gillend en naakt staat ze daar, uitgeleverd aan de schaamteloze blik van de toeschouwer. Het is een kwetsbaar beeld, tegelijk inriest en ontwapenend. De verschrikking is pertinent aanwezig in de wereld die Lauwers toont, maar ze wordt dragelijk gemaakt door een overdaad aan schoonheid.

### Duits, duitser, duitst

De invloed van de *performance art* op de explosie aan theatrale vormen in het Vlaamse theater van de jaren tachtig is echter maar beperkt houdbaar. Voor de andere artiesten die RoseLee Goldberg noemt, Anne Teresa De Keersmaeker en Wim Vandekeybus, is de verwantschap zelfs minimaal. Eventueel zijn enkele performance-elementen nog herkenbaar in enkele producties (zoals *Geruchten*) van Ivo Van Hove, maar ook in zijn geval neemt de theatralisering het snel over van het *live art*-gebeuren. Om de veelheid van vormen waarmee het Vlaamse theater zich in die periode manifesteerde te verklaren, dienen nog andere invloedssferen te worden aangebracht.

Erg bepalend voor wie zocht naar eigentijds toneel, was het Duitse repertoiretheater. Eind jaren zeventig was er een zeer productieve generatie regisseurs actief, die radicaal nieuwe opvattingen introduceerden over wat je met klassiek repertoire kan aanvangen. Zo was er Peter Stein, die met dramaturgisch bronnenonderzoek rechtstreeks de scène op ging, zoals in *Shakespeare's Memory* (1976). Of Klaus Michael Grüber, die een sterk beeldend theater creëerde op soms waanzinnige locaties, zoals zijn *Winterreise* in het Olympiastadion Berlijn (1977). Peter Zadek viel met een tomeloze anarchistische energie Shakespeares *Hamlet* aan (1977). Er was Claus Peymann met zijn sterke voorliefde voor stukken van Thomas Bernhard of zijn gevecht met dé klassieker der Duitse klassieken, Goethes *Faust* (1977). Maar nog meer bepalend voor wat er in Vlaanderen zou gebeuren, was de generatie van DDR-regisseurs die met hun sterke Brecht-vorming een kaalslag pleegden op codes en conventies van het repertoiretoneel. Het duo Matthias Langhoff / Manfred Karge liet in de Volksbühne voor het eerst van zich horen met *Die Räuber* (1971) en *Wildente* (1973). Scenograaf Achim Freyer was actief in het Deutsches Theater. Einar Schleef diende zich aan in het Berliner Ensemble, de tempel van Brecht. Jürgen Gosch verdiende zijn eerste sporen in de Volksbühne.

En tussen die wildgroei aan erg talentvolle radicale theatermakers is er nog Heiner Müller: auteur van een spraakmakend repertoire, hij die de latere opvattingen van Brecht over de 'open dialectiek' het dichtst in praktijk is genaderd. Müller verheft het dialectische bouwprincipe van Brechts dramaturgie zelfs nog, door de tegenstellingen niet langer te trachten met elkaar te verzoenen, maar ze tegen elkaar aan te laten schuren, tot bloedens toe. Toch is het vooral waar Müller de dialectische positie van Brecht verlaat dat hij een enorme invloed zou uitoefenen op het Vlaamse toneel. Vanaf zijn stuk *Die Hamletmaschine* (1977) gelooft hij niet langer in personages die zich klaar uitspreken over hun houding.

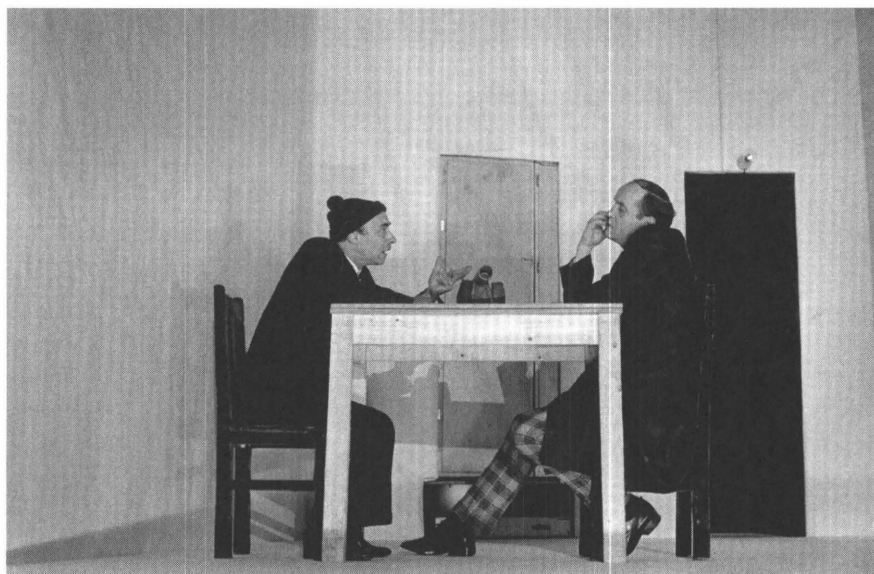
Juist chaos, complexiteit en verscheurdheid worden de inzet van het openbreken van alle dramaturgische principes. Müller ontwikkelt zich als ontregelaar en stoorzender. De dialoog trekt zich terug in een door geen leesteken onderbroken bewustzijnsstroom of verkruint tot flarden. Müller wil door tegen de haren van de toeschouwer in te strijken, opnieuw ervaringen oproepen in theater. Er is niet langer een boodschap, of een lering, enkel flarden tekst gecompriemd tot uiterst verdichte vorm. Hij wordt de auteur van het fragment en van de botsing: ver weg van het brechtiaanse antagonisme probeert Müller de complexiteit van de werkelijkheidservaring weer te geven in losse stukken tekst en krappe beelden. De Frankfurter Schule maakt in zijn oeuvre plaats voor de postmoderne theorieën van Deleuze, Guattari, Lyotard, Derrida. Het binaire systeem wordt afgelost door de eindeloze vertakking, het rizoom.

Het is voornamelijk Jan Decorte die in de Vlaamse theatercontext van de jaren tachtig deze invloeden van het (Oost-)Duitse repertoiretoneel zal verwerken en omzetten tot een eigen theatertaal, naast bijvoorbeeld Gerardjan Rijnders in Nederland. De genoemde Oost-Duitse regisseurs zijn op dat moment al langer actief in het Westen. Decorte zal met Karge en Langhoff zelfs samenwerken voor dramaturgie en vertaling van de Rotterdamse encensering van *King Lear* (1979). Op dat moment is hij vooral actief als lesgever aan het Conservatorium in Brussel, waar hij al een aantal opmerkelijke producties met studenten heeft geregisseerd: *Medea* (1977), *De Bacchanten* (1977), *Hamlet* (1978), *Prometheus geboid* (1979) en *Cymbeline* (1980). Die laatste productie wordt in 1981 zelfs uitgenodigd voor het Holland Festival, samen met de Kaaiproductie *Maria Magdalena* van dat jaar. Het is opnieuw het Kaaitheater dat hem een hefboom zal aanbieden om in een ruimer circuit door te breken.

De productie van Hebbels burgerlijk treurspel *Maria Magdalena* (1981) wordt een belangrijke breuk in het Vlaamse theater. Die breuk manifesteert zich op verschillende niveaus. Er is de tekstkeuze: een stuk uit de periferie van de Duitse canon dat integraal wordt gespeeld. Dat was behoorlijk origineel in een tijd waarin repertoire behoorde tot de functie van stadstheaters ofwel radicaal moest worden omgewerkt. De unieke aanpak van Decorte, hierin sterk gestuurd door zijn ervaringen met onder meer Karge en Langhoff, was dat je repertoire ook actueel en kritisch kunt lezen vanuit nieuwe opties in regie en dramaturgie. Met het stuk van Hebbel heeft Decorte vooral het failliet van het idealisme willen tonen, alsook het pessimisme als resultaat daarvan.<sup>10</sup> Veeleer dan oppervlakkig te actualiseren, heeft de dramaturgie zich dus ingegraven in het filosofische grondvlak van de tekst, om er de consequenties voor de eigen tijd van te laten zien. Dat extreme pessimisme sluit qua stijl goed aan bij de reeds beschreven somberte en

zwaarte die typisch zijn voor deze periode. Ook scenografisch uit zich dat: het decor van Gero Troike, scenograaf van Karge en Langhoff, straalde een triestige broosheid uit. Met knipperende lichtjes, in wit papier verpakte muren en te smalle deuropeningen wordt vooral de uitzichtloosheid van het burgerlijke wereldbeeld geheld, zonder meteen politiek expliciet te worden.

Maar de meest verrassende, verwarrende en zelfs irritante ingreep ligt in het acteren. De acteurs scheppen bewust afstand tussen de presentatie van het personage en de emotionele inhoud ervan. Oppervlakkig gezien lijkt hun gestiek houderig en ongemakkelijk, hun dictie geforceerd en zelfs wat amateuristisch. De acteurs doen er alles aan om de rol die ze spelen enkel te presenteren, zonder enige psychologie. Dit betekent niet dat er geen visie is op achtergronden en motieven van de figuren, wel dat die niet meer te vangen is door emotionele uitspeling en psychologische afronding. De tegenstrijdigheden in hun karakterlijnen blijven bewaard en worden duidelijk objectief getoond. De invloed van Brecht is overduidelijk, of dan toch van de meer pessimistische Brecht zoals die in het jonge Oost-Duitse toneel gestalte had gekregen en door Heiner Müller nog verder was geradicaliseerd. Dat die lijn met het Oost-Duitse toneel in het werk van Decorte reëel is, blijkt uit een artikel van Sigrid Vinks, zijn partner en naaste medewerker, over de komst van Jürgen Gosch in het Kaaitheater (1983). Ze rekent zijn producties



*Maria Magdalena*, Kaaitheater, foto Co. Willy Dee, 1981, archief VTi



tot de internationale top en omschrijft ze als “de enig mogelijke manier om binnen bepaalde omstandigheden levend theater te maken dat een aansluiting vindt met de realiteit en zo opnieuw een functie kan hebben binnen die realiteit.”<sup>11</sup>

In zijn volgende dubbelproductie *Mauser/De Hamletmachine* (1981), twee stukken van Heiner Müller, rekent Decorte af met de traditie van het politieke theater én markeert hij in de recente Vlaamse theatergeschiedenis de overgang naar het postmoderne theater. In zijn regie van het leerstuk *Mauser* benadrukt Decorte vooral het failliet van alle ideologische systemen. Niet alleen Stalin wordt begraven, maar ook Brecht en het hele politieke theater mét hem. Als aan het slot een bombastische versie van de ‘Internationale’ speelt voor een leeg podium, is dat meer dan een ironische verwijzing naar het politieke theater. Dat dit bovendien gebeurt in de schoot van Het Trojaanse Paard, een van de grondleggers van het Vlaamse vormingstheater, maakt alles alleen maar wranger: belerend politiek theater is onmogelijk geworden. In de plaats van de lering is er enkel de ervaring van de verwarring, suggereert Decorte<sup>12</sup>:

“Waar Brecht uiteindelijk tot een harmonisch model komt (...) is dat van Müller asymmetrisch, scheefgetrokken. Realistisch... De dialektiek, niet als het verzoenen maar als het vermenigvuldigen van tegengestelden. Het resultaat is een chaos, een nulstand waar Müller zich in herkent. (...) Het is een strategie om de realiteit van het verscheurde, versnipperde aan te gaan.”

Precies dat toont Decorte in *De Hamletmachine*: een totaal chaotische wereld, waar alles uiteengevallen is, het subject elke zekerheid verloor, en het subjectbegrip zelf opgegaan lijkt in een maskerade van stemmen. Wat rest, is wanhoop of narcistische zelfmoord. Aan het slot speelt niet langer de ‘Internationale’, maar de punksong ‘Fodderstompf’ van Public Image Ltd.

Met de keuze voor *Die Hamletmaschine* introduceert men in het Vlaamse theater van de jaren tachtig een modeltekst en een auteur die tegemoet komen aan de behoeften van een jonge generatie theatermakers. Voor hun nieuwe theateresthetica zijn ze op zoek naar teksten met een groot concentrisch gewicht en een dramatische verscheurdheid. Op de (her)ontdekking van Müller door Jan Decorte zal een ware Müller-hausse volgen: de Oost-Duitse auteur zal in de rest van de jaren tachtig niet uit het Vlaamse (marge)theater weg te branden zijn.<sup>13</sup> De kale, bijtende omgang met klassiek repertoire, focussend op de complete instorting van elke ideologie en de machteloosheid van hilarische figuren, zal ook doorspelen bij andere Vlaamse theatermakers. Arne Sierens, Herman Gilis, Pol Dehert en Paul Peyskens zullen zich in die periode toeleggen op een onderzoek van de

klassiekers, maar dan ontdaan van elk aura. Elke gedachte, elk personage wordt getrivialiseerd. Het teksttheater van de jaren tachtig is het rijk van de hilariteit en de menselijke conditie die vrolijk te kijk wordt gezet.

### **Een select gezelschap in een wereld van scherven**

Laatste invloedssfeer voor de explosie van theatrale vormen in het Vlaamse theater van de jaren tachtig, is het werk van de Nederlandse theatermaker Jan-Joris Lamers. Hij is een kind van Actie Tomaat, die het klassieke burgerlijke theater op enkele maanden tijd van de kaart zou vegen. Tal van nieuwe groepen werden opgericht, zoals Het Werkteater, waar Lamers deel van uitmaakte. Hun improvisatorische, natuurlijke speelstijl en de maatschappelijke 'kleine' problemen die ze in spel omzetten, oefenden grote invloed uit op het politieke theater van de jaren zeventig. Met Lamers' mede-oprichting van het Onafhankelijk Toneel in 1972 wordt vervolgens een belangrijke stap gezet in de ontwikkeling van het eerste postmoderne theater in Nederland. Aanknopen bij de historische avant-garde van onder meer Majakovski zet de groep voluit in op onderzoek naar vormen, objecten, ruimtes en de interactie met het publiek.

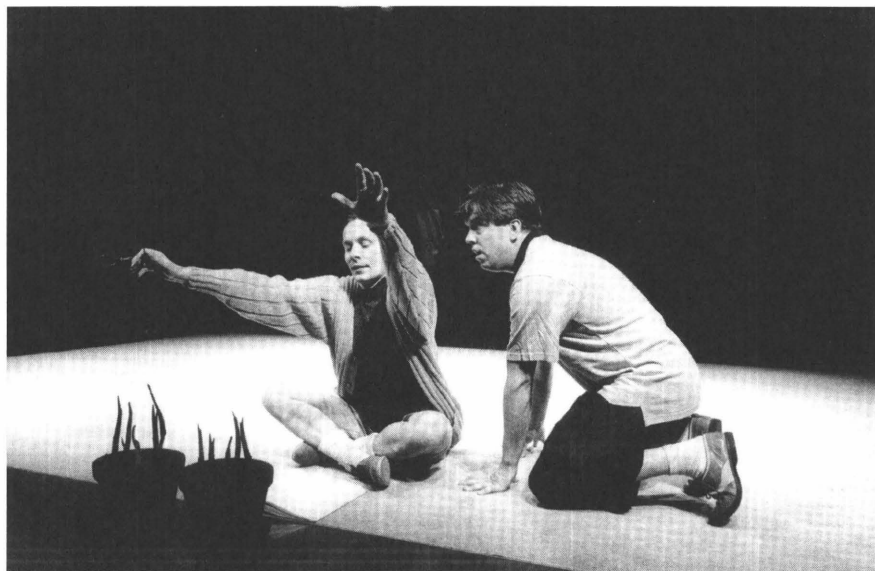
Daar hoort ook een nieuwe speelstijl bij. Afstandelijk, terloops, vanzelfsprekend, citerend, commentariërend: het zijn maar enkele van de vele adjectieven waarmee de nieuwe rolbenadering omschreven is. Het multimediale experiment van het Onafhankelijk Toneel waaiert zowel uit naar de beeldende kunst als naar het repertoiretheater. Ze presenteren een theatervorm waarin de bindende eenheid van een verhaal, de psychologie, het logocentrisme en de auteur wisselen voor de autonomie van het fragment, de diversiteit, de nevenschikking en de eigentaligheid van de ingezette theatrale middelen. Symptomatisch is de programmabrochure van *Stijl*, waarmee de groep in 1980 in Vlaanderen toerde:

“De voorstelling voert uit volgens het principe van de *dekollage*, elementen van diverse herkomst worden over elkaar geplakt, aan elkaar gepast, deels weggescheurd en opnieuw met andere dingen overplakt, vervolgens *gediffuseerd*. De voorstelling vertoont *objekten, personen, acties, en teksten* zonder op een bepaald aspect de nadruk te leggen. (...) een select gezelschap in een wereld van *scherven*.”

In 1983 split het gezelschap in onder meer Maatschappij Discordia, met Jan-Joris Lamers als drijvende kracht. Dit gezelschap zal een eigen definitie ontwikkelen van repertoiretheater. Het hele wereldrepertoire is hun werkterrein, versneden tot

een collage van teksten, deels bewerkt of integraal. In tegenstelling tot de stadstheaters in Vlaanderen, staat bij Discordia geen genregerichte percentagepolitiek voorop in de keuze van teksten, houdt men zich niet bezig met een 'ideale bezetting' en stoort men zich al evenmin aan het aantal voorgeschreven rollen. Het gaat hen primair om de mededeling van het stuk volgens hun eigen lectuur. Ook van de theatraalising van toneelrepertoire heeft Discordia absoluut een eigen stijl gemaakt. Hun stilistische credo wordt geregeerd door simpelheid en transparantie: het theatrale materiaal wordt tot uiterste eenvoud gereduceerd, het wordt speels en voorzichtig benaderd en men laat steeds zien hoe het wordt gemaakt. Het is "theater dat zijn enige kracht put uit een doorgedreven confrontatie tussen acteerpersoonlijkheid en tekstanalyse, zonder spektakel in de klassieke betekenis."<sup>14</sup>

Discordia is in de jaren tachtig haast continu zichtbaar in het Vlaamse theaterveld. Het gezelschap is kind aan huis in een aantal van de meest dynamische theaterhuizen van dat moment: 't Stuc in Leuven, de Beursschouwburg in Brussel, deSingel en de Monty in Antwerpen. Het Kaaitheater volgt later (1988) met twee marathons waarin zowat het hele Discordia-repertoire er in enkele dagen tijd wordt doorgejaagd. Bij programmatoren heerst dus een grote consensus



*Op de hellingen van de Vesuvius, Maatschappij Discordia,  
foto Bert Nienhuis, 1988, archief VTi*

rond het belang van dit soort theater. Rechtstreekse lijnen naar Vlaamse theatermakers lopen vooral via het conservatorium Antwerpen, waar leden van de groep spelprojecten begeleiden. Een van de eerste groepen die aangestoken wordt, is Stan. Voor hun afstudeerproject *Yvonne, op de canapé* (naar Gombrowicz) werden ze gecoacht door Matthias De Koning, stichtend lid van Discordia. Van de toneelschool ging de productie meteen op tournee en werd met de afstudeerklas van 1989 een nieuw gezelschap gesticht, bestaande uit Jolente De Keersmaecker, Damiaan De Schrijver, Waas Gramser en Frank Vercruyssen, aangevuld met de nog studerende Sara De Roo.

In de theateropvattingen van Stan zijn vele linken merkbaar met hoe Discordia met theater omgaat. De kern van Stan ligt bij een definitie van spelen: 'aanwezig zijn'. Het gaat om een soort verbeteren onmiddellijkheid. Door steeds opnieuw uit te gaan van een hier-en-nu situatie, creëren ze een niet-herhaalbare theaterpraktijk. Dat doet in wezen elke theatermaker, maar de acteurs van Stan trekken dat consequent door. 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. Repertoiretheater is voor hen directe actie: improvisatie. Dat is niet zomaar wat doen, geen gebrek aan discipline, maar juist vanuit de ultieme beheersing van een métier alles durven loslaten. Het acteren terug uitvinden vanuit de paradox van het spel: de echtheid én de illusie toelaten. In die tussenruimte ligt de basis voor hun speldefinitie. En niet alleen het theater wordt aanwezig gesteld, ook het repertoire wordt afgeklopt op zijn eigentijdse zeggingskracht.

In dat repertoire valt vooral de aandacht op voor de burgerlijke samenleving. De geliefkoosde auteurs, Tsjechov (*Point Blank, Ivanov*), Bernhard (*Gewoon ingewikkeld, Alles is rustig, Oude meesters*), maar ook Ibsen (*JDX- a public enemy*), Gorki (*The Last Ones*), Wilde (*Earnest*) en Shaw (*Heartbreak House*) tonen het vetrandje van de burgerlijke mentaliteit. Aan het fatsoen, de gezapigheid of de drukdoende verveling zit een subtiele hebberigheid en intolerantie die in de lezing van Stan zorgvuldig aangesneden worden. Niemand ontsnapt aan hun lucide messenslijperij. Ook sympathieke goeierds blijken niet zo zuiver op de graat. En dat is geen sociale analyse (er is ook geen andere, betere klasse), maar het afschraapsel van elk van ons. Het theater van Stan maakt je bewust van je eigen speklraag. Met Stan durft theater dus opnieuw politieke stellingnamen kiezen. Het zoomt ongenadig in op mens en samenleving. Het zet de mens te kijk en priemt meteen ook onder je eigen eelt. Die herijking van wat politiek theater kan zijn, brengt ons al op de overloop naar het theater van de jaren negentig. Maar voor die geschiedschrijving kunnen we maar beter nog even wachten...

## BIBLIOGRAFIE

- BRECHT, Brecht, *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, 1967, deel 16.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen, 1998.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, London, 1980.
- GOLDBERG, RoseLee, *Performance: Live Art 1909 to the Present*, New York, 1979.
- GOLDBERG, RoseLee, *Performance: Live Art since the 60s*, London, 1998.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, 1999.
- MERCKX, Moniek, *Studio's Onafhankelijk Toneel*, Rotterdam, s.d.
- SCHECHNER, Richard, "Decline and Fall of the American Avant-Garde", in: *Data*, zomer 1981, pp 4-7.
- STALPAERT, Christel, LE ROY, Frederik, BOUSSET, Sigrid (ed), *No Beauty for Me There Where Human Life is Rare. On Jan Lauwers' work with Needcompany*, Academia Press and International Theatre and Film Books, 2007.
- TINDEMANS, Carlos, "Marginaal teater", in: *Streven*, 18, 1973, pp. 121-125.
- TINDEMANS, Klaas, DE JONGE, Peter, "Er moet iets komen. Maar wat. Over Peter Handke, Maatschappij Discordia en het theater sinds '68", in: *Etcetera* 5, 1984.
- VAN DEN DRIES, Luk, *Omtrent de opvoering. Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen*, Gent, 2001.
- VAN DEN DRIES, Luk, *Corpus Jan Fabre. Observaties van een werkproces*, Gent, 2004.
- VAN DEN DRIES, Luk (e.a.), "Reflecting (on) conceptuality", in: *Inter Akta* 4, 2001, pp. 33-49.
- VAN KERKHOVEN, Marianne, "Vorming en globaal maatschappelijk kader", in: Abs, D. (red) e.a., *Blijf niet gelaten op de wonderen wachten*, Antwerpen, 1979, pp. 19-41.
- VAN KERKHOVEN, Marianne, "De beide emmers in de put waarvan er maar één vol kan zijn", in: Van Berlaer-Hellemans, Dina, (red.) e.a., *Het politieke theater heeft je hart nodig*, Antwerpen, 1982, pp. 243-263.
- VAN KERKHOVEN, Marianne, "Epigonenteater af; Need Company op", in: *Etcetera* 16, 1987, pp. 49-50.
- VERREYDT, Frans, "De jonge toneelgroepen in Vlaanderen", in *NVT* 16, 1963, 4, pp. 448-460.
- VINKS, Sigrid, "Jürgen Gosch toont de pijn van het zijn", in: *Etcetera* 2, 1983, pp. 2-5.
- WALRAVENS, Jan, "Jonge toneelgroepen in Vlaanderen. Een nieuw vertrek?", in: *De periscoop*, 4, 1954, pp. 1-6.

## NOTEN

- 1 GOLDBERG, RoseLee, *Performance: Live Art since the 60s*, London, 1998, p. 65. Zie verder GOLDBERG, RoseLee: *Performance Art: From Futurism to the Present*, London, 1980. En GOLDBERG, RoseLee, *Performance: Live Art 1909 to the Present*, New York, 1979.
- 2 De terminologie is zeer divers, bijvoorbeeld 'jong toneel' (VERREYNT, 1963:448), 'marginaal theater' (TINDEMANS, 1973:121), 'het alternatieve circuit' (VAN KERKHOVEN, 1979:20), 'het avant-garde toneel' (WALRAVENS, 1960:1) en werd soms ter discussie gesteld, bv. op het congres rond 'marginaal theater' in oktober 1973 in Gent.
- 3 In 1975 steeg de rijkssubsidie voor toneel met 30%, in '76 met 37,1%, in '77 met 50%, in '78 met 19,3% en in '79 met 27%. Zie BAETEN, Els (red.), *Kunst en beleid*, Leuven, 1986, p. 161.
- 4 Het aantal erkende gezelschappen steeg van 23 in '76 tot 34 in '79. Het aantal gesubsidieerde ambten steeg van 202 in '76 tot 264 in '79.
- 5 SCHECHNER, Richard, "Decline and Fall of the American Avant-Garde", verschenen in *Data*, zomer 1981, p. 4-7.
- 6 VAN DEN DRIES, Luk, *Corpus Jan Fabre. Observaties van een werkproces*, Gent, 2004.
- 7 Simone Moesen in: VAN KERKHOVEN, Marianne, "Epigontenteater af; Need Company op", *Etcetera* 16, 1987, pp. 49-50.
- 8 Jan Lauwers in idem, p. 49.
- 9 Jan Lauwers in VAN DEN DRIES, Luk (e.a.), "Reflecting (on) conceptuality", in: *Inter Akta* 4, 2001, p. 42.
- 10 Cf. de uitstekende analyse van Marianne Van Kerkhoven, in: *Het politieke theater heeft je hart nodig*, Soethoudt, Antwerpen, 1982, pp. 243-263.
- 11 VINKS, Sigrid, "Jürgen Gosch toont de pijn van het zijn", in: *Etcetera* 2, 1983, pp. 2-5.
- 12 Jan Decorte in *Beurskrant* 39, 1981, p. 4.
- 13 Op de dubbelproductie van Jan Decorte volgen tussen 1982 en 1988 nog Müllerensceneringen van Gilis/Dehert, Sam Bogaerts, Dirk Buyse, Ivo Van Hove, A.T. De Keersmaeker, Pol Dehert, Leon Van der Sanden en van Jan Decorte zelf.
- 14 TINDEMANS, Klaas, DE JONGE, Peter, "Er moet iets komen. Maar wat. Over Peter Handke, Maatschappij Discordia en het theater sinds '68", in: *Etcetera* 5, 1984, p. 18.