

SCHIZOFRENE SEVENTIES

JEUGDTHEATER TWIJFELT TUSSEN VRAAG EN ANTWOORD

Els VAN STEENBERGHE

Het olijke jeugdtheater met zijn sprookjesfiguren en fluitende vogeltjes beleeft medio de jaren zeventig een heuse revolutie. Het kleurt socialistisch rood en wordt overvallen door groenharige kinderen, vervaarlijke Stekelbezen en kiekens met kuikens. Maar raakt dit ‘*changement de décor*’ wel aan de wortels van de autoritaire attitude die volwassenen tot op dat moment steeds tegenover kinderen hadden aangenomen? Hoewel vele maatschappelijke normen aan het schuiven gingen, bleef het vingertje vaak gegeven. Het nieuwe jeugdtheater ontvoogde zich, maar onder de vorm van een paradox.

70

Woensdag 25 juni 2008, 20u, Gent: Kopergieterij bruist van champagne en verjaardagswensen, want de moeder van het Gentse kinderkunstencentrum – de moeder van het (échte) Vlaamse jeugdtheater, hoor je wel eens fluisteren – wordt zeventig. Eva Bal kwam eind de jaren zestig als Eva Gerretsen in Vlaanderen aan en vond er de liefdes van haar leven: August Bal en het jeugdtheater. Bal vroeg haar ten huwelijk, de Belgische koning sloeg haar in 1999 tot barones voor de toewijding waarmee ze al jaren theater creëert voor en met kinderen. Met haar opvattingen over improviseren met kinderen verbaasde én prikkelde ze al in de jaren zestig het Vlaamse jeugdtheater, dat zich toen in een heuse identiteitscrisis bevond. Zo is de regisseur een belangrijke schakel gebleken in de ontwikkeling van het jeugdtheater: van slaafje van opvoeders tot vrijgevochten kameraad van kinderen. Een evolutie waar Bal op haar dertigste enkel van kon dromen...

Zijn kinderen mensen?

Met de almacht van de Belgische Staat, de katholieke Kerk en elk ander autoritair gezag brokkelen in de zestiger jaren ook de gespierde opvoedkundige idealen gestaag af. Wat omstreeks 1968 in ‘de wereld’ gebeurt, voltrekt zich begin de

jaren zeventig in Vlaanderen: de samenleving ontwaakt uit een hoogconjuncturele droom en kijkt een afgepeigerde wereld in de ogen, waarvan de bronnen en de mogelijkheden dan toch niet onuitputtelijk blijken. Samen met vele maatschappelijke zekerheden smelten ook allerlei educatieve overtuigingen weg, zoals de idee dat kinderen bijzondere wezentjes zijn die een eigen taal spreken en in een eigen (droom)wereld leven. Tot op dat moment hadden volwassenen hun kinderen zelfverzekerd ondergebracht in een 'jeugdland', zoals de bekende pedagoge Lea Dasberg de wereld noemt waarin de kinderen 'verstopt werden'.

"Het jeugdland had, in de termen van Dasberg, veel weg van een 'moratorium'-periode. Aan kinderen en jeugdigen werd de participatie tot het leven van de volwassene ontzegd. Ze vertoefden op een pedagogisch eiland, een pedagogische provincie, waar het leuk vertoeven was, waar goed voor hen gezorgd werd, en waar vooral geen vuiltje aan de lucht te bespeuren viel. Kinderen moesten er 'leren voor later' en gelukkig zijn, dat wilde zeggen: mateloos genieten van het onbekommerde spel, de rozengeur, de maneschijn. De pedagogische zoethouder van het jeugdsentiment had evenwel een onvermijdelijke keerzijde. Als gevolg van de 'knarsende frictie' tussen theorie en praktijk werden kinderen, volgens Dasberg, steeds meer 'geïnfantiliseerd'. De zogenaamde kenmerken van het kind-zijn werden uitvergroet. Kinderen werden 'kinderachtiger' gemaakt."¹

De jaren zeventig maken daar korte metten mee. Vader werkloos, moeder op de barricaden en de kinderen onthutst. Dat betekende zoveel als: tijd voor pedagogisch ramptoerisme én renovatiewerk. De drukpersen kunnen de publicatie van – meer of minder pamflettaire – pedagogische geschriften amper de baas. Er manifesteert zich een hitsig klimaat waarin pedagogische inzichten gemaakt en gekraakt worden. Het zal het aangezicht van het jeugdtheater voorgoed vertimmeren.

In zijn boek *Het geminachte kind* beschrijft Guus Kuijer het gevoel van die kinderen wanneer ze inzien dat zo goed als alles wat volwassenen hen aanleren – van wiskunde tot het gevaar van duimzuigen – eigenlijk onzin is. Kinderen kunnen van dan af niet langer als 'een schijngestalte van de mens'² beschouwd worden, maar moeten volgens Kuijer benaderd worden als denkende individuen die almaar meer moeite hebben met bewondering en ontzag voor volwassenen.

“Lieve dames en heren, ze hebben ons door, heus, de kinderen hebben ons door. Ze laten zich niet meer bij de neus nemen. Ze letten niet meer op (ons), ze concentreren zich niet meer (op onze blabla). We hebben te maken met een beledigde groep mensen. Ze hadden zoveel vertrouwen in ons. Er werd ze niks gevraagd, maar als ze nou maar braaf dit, of braaf dat, dan kwam het wel goed. Ze hebben ons lang, te lang gevolgd. Welk kind kan vermoeden dat behalve sinterklaas, vrijwel alles onwaar is? Tegen hun tiende levensjaar dringt het tot hen door: de wereld is een enge troep, de toekomst is duister, de volwassenen blijken al tien jaar geleden in hun leugens te zijn gestikt en hen is niets, niets echts gevraagd.”³

Kuijer schopt met *Het geminachte kind* tegen veel pedagogische schenen. Er verschijnt tegen zijn ideeën zelfs een boek van Dolf Kohnstamm, hoogleraar in de ontwikkelingspsychologie. In *Kuijer mooi en lelijk* springen pedagogen (door Kuijer afgeschilderd als gewetenloze en domme dictators) voor hun wetenschap in de bres. Ook in Eric Hulsens’ *Slaap kindje slaap je moeder is een schaaap*. Over



Alice Toen en Wim Serlie, *Neushoorns schieten niet*, Jeugd & Teater, 1978
(persoonlijk archief Alice Toen)

kindercultuur komt kritiek op Kuijer. Zo benadrukt Lea Dasberg in een interview met Hulsens expliciet dat ze niet akkoord gaat met Kuijers standpunt tegenover pedagogen. Net als Kohnstamm vindt ze dat Kuijers boek een anachronistische oorlogsverklaring vormt aan de (volgens haar) gunstige ontwikkelingen binnen de naoorlogse pedagogie. Kuijer schildert leerkrachten en ouders te veel af als de boemannen die ze al lang niet meer zijn, meent ze. "Kuijer strijdt tegen iets waar- tegen al niet meer gestreden hoeft te worden, dat is al allemaal bereikt."⁴ In datzelfde interview verwijt Dasberg Kuijer bovendien zelfverheerlijking (omdat hij het als volwassene heel expliciet voor de kinderen en tegen de volwassenen opneemt) en een achterhaalde romantische houding tegenover de pedagogiek, wegens zijn tegenkanting tegen het cognitieve van het leren.⁵ Maar ondanks alle verontwaardiging legt Kuijer wel degelijk de vinger aan de pols van de jaren zeventig én de erfenis van dat decennium in de volgende jaren. Immers, ook al hadden die *seventies* voor grondige verschuivingen gezorgd, dan was de houding tegenover het kind mogelijks jovialer, maar nauwelijks minder autoritair geworden.

Mensen van de wereld

Die pedagogische gespletenheid en dubbelzinnige attitude tegenover kinderen viel grofweg samen met de opdeling van het (jeugd)theaterlandschap in twee 'kampen'. In de eerste plaats waren er de traditionele en gevestigde gezelschappen, zoals het KJT⁶ of het Mechels Stadspoppentheater, die al enkele decennia duchtig bouwden aan het vertekende wereldbeeld waarmee driekwart van de jeugdige bevolking op dat moment door het leven ging; dat de werkelijkheid in roze en blauwe kleurtjes geschilderd was en er uitsluitend goede of slechte mensen in rondliepen. In het KJT werd dat soort stukken veelal aangeleverd door een externe auteur, om na een eventuele bewerking door de huisdramaturgen geënceneerd te worden door een van de huisregisseurs of een gastregisseur. Niet zelden wisselden dans- en/of zangintermezzi de dialogen af en vaak werd het jonge publiek uitgenodigd om op gezette tijden een gedirigeerd 'pas op!', 'ja!' of 'neen!' te scanderen. Men wakkerde gezwind de kuddegeest aan. Doorheen deze behoudsgezinde aanpak – die het KJT overigens deelde met het Mechels Stadspoppentheater van Louis en Jef Contryn – priemt een kindbeeld dat amper verschilt van de 'jeugdlandvisie' uit de jaren vijftig en zestig. Kinderen kregen een voorgekauwde en beveiligde verbeelding voorgeschoteld.

In de jaren zeventig voelden deze meest ervaren huizen de kenterende maatschappelijke context aan als een uitnodiging tot dramaturgische verbreding. Er

werd niet afgeweken van het sprookjesrepertoire of de groots opgezette muzikale (wereld)avonturenproducties, zoals *De Oostindiëvaart* van Walter Boehlich ('75-'76, in een regie van Jan Verbist) of *Ali-Baba en de veertig rovers* van Dietrich Taube ('77-'78, in een regie van Bob Dillen). Wel werd dit repertoire aarzelend aangevuld met wat maatschappijkritischer stukken, en ook hiervoor lonkte het KJT over de grenzen. Men haalde de mosterd vooral bij het vermaarde GRIPS Theater Berlin⁷ en bracht stukken op de planken zoals *Wie vindt, wint!* ('73-'74, van Volker Ludwig, in een regie van Bob Dillen), *Help, ik ben nog een kind!* ('73-'74, van Juri Sotnik, in een regie van Marcel De Bie) of *Waarom is Blixer de slechte?* ('75-'76, van Hans-Peter Renfrans, in een regie van Bob Dillen). Opmerkelijk aan deze teksten is hun fijnzinnig integreren van sprookjes-elementen binnen een maatschappijkritische context. Ze vertrekken – zoals uit de titels spreekt – van een pertinente vraag waarop ze een glashelder en duidelijk antwoord zullen formuleren. Hier toont zich bij uitstek het schizofrene mechanisme binnen de toenmalige jeugdtheaterdramaturgie: men vat de maatschappelijke kenteringen en onzekerheden in vragen, waarop volwassen makers dan veelal een loepzuiver antwoord bieden. Weliswaar mét kinderen als 'louterende' hoofdpersonages.

Dichter bij huis nodigde het KJT onder meer Pierre Van Rompaey en Alice Toen uit voor teksten die gracieus flirtten met het maatschappijkritische thema, maar de sprookjesmethodiek niet helemaal terzijde schoven. Van Rompaey, die ook voor het Brussels Kamertoneel enkele jeugdtheaterteksten zou creëren (*Livia* en *Misschien kunnen we de deur op een kiertje laten staan?*, beide '72-'73), schreef voor KJT onder meer *Vonk en Fanny gaan te ver!* ('68-'69, in een regie van Joost Noydens) en *De straat zijn wij!* ('71-'72, in een regie van Marcel De Bie). Uit overgeleverd tekst- en beeldmateriaal van deze creaties blijkt hoe vernuftig vernieuwing en traditie binnen de KJT-muren met elkaar verzoend werden: de rebelse kinderen werden op een uitermate traditionele (imiterende) manier vertolkt in een uiterst herkenbaar (huiselijk) kader. Thematisch was er wel wat verandering of engagement te bespeuren, maar vormelijk bleef men vasthouden aan het zo getrouw mogelijk uitbeelden van wat de lettertjes op papier dicteerden. Het scènebeeld van *Vonk en Fanny gaan te ver!* bijvoorbeeld toont een traditionele huiskamersetting waarbinnen rebellerende pubers van leer trekken tegen de (licht karikaturale) ouderlijke autoriteit. Maar eerder dan rebels theater te maken, creëerde men met deze voorstelling klassiek (jeugd)theater over het rebelse. Ook de encenering van *De Bank* illustreert treffend hoe jeugdtheater vooral een heldere illustratie van de veranderende werkelijkheid wilde zijn. In de voorstelling voert auteur Alice Toen verpersoonlijkte bankcheques ten tonele om de kinderen te overtuigen van het nut van het bankwezen. De kinderen op hun beurt – als ico-

nen van vernieuwing – overhalen hun ouders om hun geld niet langer onder een matras, maar op een bankrekening te bewaren.

Geëngageerde boot

Alice Toen past volledig in het KJT-plaatje. Naast het bewerken van GRIPS-teksten en sprookjes (zoals *De gelaarsde kat* of *Assepoester*), schreef ze ook eigen stukken. Met *Ventje hout*, *ventje glas*, *ventje ijzer* ('69-'70, in een regie van Bob Dillen), *De Bank* ('70-'71, in een regie van Bob Dillen) of *De Knarsepuntjes* ('71-'72, in een regie van Joost Noydens) creëerde ze teksten die de kinderen op een speelse (maar vrij eenzijdig didactische) manier confronteerden met een veranderende wereld. Tot meer dan bevestigend 'ja' of 'neen' schreeuwen, reikte de (instemmende) participatie van het jonge aan zulke voorstellingen evenwel niet. Maar ook al tonen deze producties geen ander kindbeeld, ze verbeelden wel een andere verhalende context waarin over dat klassieke kindbeeld – een kind is een onwetend wezen dat best in jeugdland vertoeft tot de volwassenheid aanbreekt – openlijk gecommuniceerd wordt.

Toen maakte deel uit van een gematigder groep politieke (jeugd)theatermakers die ijverde voor een symbiose tussen mooie verhalen en maatschappelijk engagement. Ze vormde samen met Dries Wieme ook het hart van het collectief Jeugd en Teater, waar al even ijverig geput werd uit het GRIPS-repertoire. Met creaties als *Weglopen van huis* (van Alice Toen, '73-'74), *Brilleke of dom blijft dom*, *want daar is geen remedie tegen* (van Ulrich Gressieker, Volker Ludwig en Reiner Lückner, '73-'74) of *Mondje dicht en oren open* (van Stefan Reisner, '74-'75) profileerde de groep zich expliciet als een geëngageerd theatercollectief dat echter binnen de gevestigde theatrale lijntjes wilde blijven kleuren. In vergelijking met de KJT-creaties klonken de titels wel iets meer sloganesk en propagandistisch. Ook het 'temperament' waarmee gecreëerd werd, was anders. Terwijl de KJT-creaties eerder pasten in een uitgebalanceerd repertoire met sprookjes- en realistische elementen, creëerde Jeugd en Teater veel meer vanuit de maatschappelijke behoefte om het jonge publiek bewust te maken van zijn stem binnen een kenterende samenleving. Daarbij werd theater niet enkel beschouwd als een welgekomen communicatiemiddel. Dit engagement noopte de makers ook tot een zoeken naar een accurate en aangename theatertaal, waarin de klassieke dramaturgie evenwel grotendeels behouden bleef. Toen en Wieme streefden naar een actuele herinterpretatie van sprookjes en andere traditionele verhalen, maar zonder de moederverhalen oneer aan te doen. Een evenwichtsoefening waar Jeugd en Teater succesvol in bleek.

Eva Bal ging een stapje verder. Eerder dan in volle ernst op de geëngageerde boot te springen, dook ze in een sloep om van op afstand ironische kritiek te geven op dat welgemeende engagement. Zonder het te veroordelen, wel integendeel, want een van haar eerste voorstellingen op Vlaamse bodem, *Ben je bang?* (in '68 bij het BKT) bevestigt dat ook zij met haar creaties heel duidelijk de 'politiek bewustmakende' toer opging. Uit de titulatuur – ook van latere producties als *Hak iedere dag een boompje om* ('68-'69, BKT) of *Vraag steeds waarom het is zoals het is* ('71-'72, Jeugd en Teater) – blijkt dat Bal er niet op gebrand is om glasheldere antwoorden te geven, radicale standpunten in te nemen of klassiekers te herinterpreteren. Terwijl titels van stukken bij zowel het KJT als bij Jeugd en Teater (chronotopisch) refereren aan de dramaturgische (verhaal)structuur zijn Bals titels veeleer emotionele sleutelvragen dan samenvattende bekroningen van de theatertekst in kwestie.



Vreemd kind in je straat, Eva Bal, Arca, '76-'77 (archief Kopergieterij)

Dit is niet alleen een verdienste van de politieke (jeugd)theaterbeweging, maar ook een teken aan de wand van een werkelijk andere benadering van het kind. Bal beschouwde kinderen niet zozeer als op te voeden en te dicteren onwetende wezentjes, maar eerder als explosieve en rijke inspiratiebronnen waarmee ze veel en graag in dialoog ging (en nog steeds gaat). Met *Vreemd kind in je straat* ('76-'77, Brabants Kollektief voor Theaterprojecten in samenwerking met Beursschouwburg Brussel) markeerde ze de eigenzinnigheid van haar theatertaal: cruciaal is het procesmatige, de organisch groei van thema en verhaal via improvisaties en gesprekken tussen volwassen spelers en kinderen. *Vreemd kind in je straat* verraste omdat jonge en volwassen spelers samen op scène stonden. Samen speelden (en zongen) ze in een abstract decor van houten huisskeletten het verhaal van een kind met groen haar dat niet onmiddellijk aanvaard wordt in de straat.

Niettegenstaande het feit dat er nog steeds sprake is van een zekere superioriteit van volwassene versus kind, zijn de attitude van de theatermakers en de vorm van hun voorstellingen toch een stuk opener en 'gelijkwaardiger'. Ook de perceptie van hun werk is anders: het jonge publiek wordt minder met antwoorden geconfronteerd, dan wel met vragen van leeftijdsgenoten.

Rode opvoeders

Dat is meteen het grote verschil met het tweede kamp in het toenmalige jeugdtheaterveld: de meer 'radicale' groepen als Teater Tentakel, Scholierenkomitee 't Sak, Nationaal Jeugdtheater Gent, GLTwee, Toneelboetiek De Lont, Het Trojaanse Paard... Zij formuleerden de vragen veel dwingender, de antwoorden veel scherper. Tegenover de behoudsgezinde huisfilosofie van het KJT propageerden deze groepen een openlijk socialistisch gekleurde politiek, maar ook een heel ander kindbeeld. Dat beeld spreekt treffend uit een themanummer over jeugdtheater van het tijdschrift *Kultureel Front* uit april 1977⁸. Daarin wordt benadrukt dat theater ingezet moet worden om kinderen mondiger en 'weerbaarder' te maken tegenover de autoriteit van volwassenen. Jonge burgers konden zo op een speelse manier in het socialistische denken ingewijd worden en zich onder begeleiding ontwikkelen tot kritische en nuchtere mensen. Zo focusten deze groepen ook veel meer op de directe leefwereld van jongeren, letterlijk en figuurlijk. Ze gebruikten het theater in de eerste plaats als een handig communicatiemiddel om op een uiterst toegankelijke en overtuigende manier propaganda te voeren op nieuwe plekken en onder nieuwe sociale klassen in de samenleving.

Het Trojaanse Paard trok met *De school en het leven* of *Jan van Hool terug op school* (beide uit '73-'74) terug naar de schoolbanken. Ook Toneelboetiek De Lont richtte zich met Freek Neyrincks *Ode aan een opvoeding* tot de jongere op de schoolbanken, net zoals Scholierenkomitee 't Sak met *Het Honderwijs* ('75-'76). Stuk voor stuk waren dit collectief gecreëerde creaties waarbij theater het middel bleek om het publiek warm te maken voor de politieke doelstelling. De wereld dreigde met zijn kop tegen de muur te lopen en alle mogelijke wegen waren goed om zoveel mogelijk mensen tot het (haast profetische) socialisme te bekeren. Hoeveel ruimte voor eigen ontwikkeling liet deze optiek eigenlijk? Deze geëngageerde (jeugd)theatermakers vallen met andere woorden nauwelijks te onderscheiden van de sluw dominante pedagogen die Kuijer beschrijft:

“Moderne opvoeders vinden dat je met kinderen moet omgaan als met gelijkwaardige wezens. Dat klinkt prachtig, maar het valt me op dat juist in het optreden van snelle, democratische kinderkundigen iets ontbreekt dat bij ontmoetingen tussen mensen gebruikelijk is. Je ziet ze zelden *verlegen* worden tegenover een kind, ze blozen haast nooit. Opmerkelijk is juist de geweldig jofele, zekere toon die wordt aangeslagen, zelfs wanneer het aangesproken kind een voor de spreker volslagen onbekende is. Ook de verlegenheid van het kind slaat de kwieke opvoeder niet uit het veld, hij dendert gewoon door en vervolgens moet het kind 'Huib' tegen hem zeggen.”⁹

Vanuit een enorme *goodwill* om de wereld te veranderen traptten de politieke theatermakers eigenlijk in dezelfde val als hun voorgangers. Ze beschouwden het kind als een 'anders' en vooral 'onwetend' wezen, dat door hen ingelicht, begeleid en opgevoed moest worden. Hierin verschilden ze nauwelijks van pakweg het KJT. Kinderen – of beter: jongeren – werden benaderd vanuit een autoritair volwassen perspectief, hoe radicaal progressief de boodschap ook was. Van schizofrenie gesproken.

Teater Tentakel vormde hierop geen uitzondering, maar toonde zich sterker op literair vlak: een van de leden, Perry Dijkstra, profileerde zich als een heuse 'theaterauteur'. Producties als *Help ik leef* ('73-'74), *Hoe Richardje opgroeide van mindere tot meerdere* ('75-'76) of *Zout op onze gemeenschappelijke staart* ('78-'79) onderscheidden zich niet door hun radicale en messcherp veroordellende standpunten, wél door de poëzie waarmee deze standpunten verwoord werden. Of Tentakel nu op een podium of in een turnzaal speelde, wel of geen liedjes gebruikte of al dan niet om actieve publieksparticipatie vroeg, steeds werkte Dijkstra voor elke opvoering niet enkel een duidelijk boodschap, maar ook een gedegen en bovenal poëtische dramaturgie uit.

Vingertje in de pap

Was de poëzie voor Tentakel een onderdeel van de politieke boodschap, in het jeugdtheater van de 'Gentse scène' werd ze het hoofdbestanddeel. Eva Bal (die vanaf 1979 ging creëren onder de vleugels van haar eigen Speeltheater) en Theater Stekelbees (dat enigszins wortelde in de kindercircussen van Vuile Mong en zijn Vieze Gasten) pakten het speelser en gevoeliger aan. Ze creëerden vanuit en met het kind. Dat maakte de aanpak van de 'Gentse scène' op pedagogisch vlak een stuk vernieuwender: het autoritaire vogelperspectief werd ingeruild voor een evenwaardig(er) kindperspectief. Samen met de kinderen stelden de makers zich (hilarische) vragen over de maatschappij. En eerder dan met een antwoord op de proppen te komen, vergastten ze hen op een theaterspelletje dat vooral tot doel had samen te denken, te creëren en te spelen en juist vanuit dit gedeelde amusement mogelijke antwoorden te ontdekken. Op het menu stond proeven zonder meer.

Stekelbees werd opgericht door Herwig De Weerd. Na heel wat dulle fratsen (met licht anarchistische en politiek getinte boodschap) tijdens kindernamiddagen en kindercircussen, wilde hij een collectief beginnen waarin de relatie tussen acteur, kind en pop (of ruimer: object) het onderwerp werd van speels, zot én geëngageerd geweld. Voorstellingen als *Van kuiken tot kieken* ('77-'78), *Als wij willen spelen* ('77-'78), *Ik wil de grootste zijn* ('78-'79) of *De boel op stellen* ('78-'79) stelden de actieve ervaring van kinderen voorop, dolden met hun perceptie en voegden er bij wijze van kwinkslag nog een maatschappelijk of pedagogisch inzicht aan toe. Theater werd in de schoot van Stekelbees synoniem voor spelen, experimenteren, creëren en communiceren. Een soortgelijke filosofie hanteerde Bal, met dit verschil dat Stekelbeescreaties chaotischer en grappiger uit de hoek kwamen. De creaties van Bal draaiden om ontroerende confrontaties tussen mensen en emoties, eerder dan om 'kapoenenstreken'.

De 'Gentse scène' vertegenwoordigde niet alleen een aanpak waarin het artistieke minder schatplichtig was aan het politieke, maar legde tevens een nieuwe attitude tegenover kinderen aan de dag. Kinderen werden en worden gezien als speel-, creëer- en denkpartners. Ook al bleef er bij de makers een dominante reflex bestaan in de wil om aan kinderen te vertellen hoe (ab)normaal volwassenen zijn, toch streefden de makers eerder naar erkenning en dialoog dan naar een klare vraag-antwoordstructuur. En dat was in het jeugdtheater van toen zeker vernieuwend.

Eind de jaren zeventig beginnen deze theatrale methodieken zich uit te kristalliseren en blijkt het collectieve gedachtegoed langzaam op te lossen in een verlangen naar creatieprocessen met een individuele inslag. In Hulsens' *Slaap kindje slaap je moeder is een schaaap* verwoordt theatermaakster Pauline Mol treffend hoeveel schroom daar tegelijk mee gepaard ging:

(...) "Ik geloof ook wel dat veel groepen een te grote angst hebben om zich in die zin verder te professionaliseren dat ze nog altijd moeilijk op zoek gaan naar gekwalificeerde mensen voor posities als schrijver en regie, uit vrees voor de traditionele macht die deze posities met zich mee kunnen brengen. Het is vooral de angst, lijkt mij, om het collectief beheer over de produkten en de werkwijzen op te geven, en angst voor macht is heel reëel. Vakmatig professionaliseren betekent voortdurend vechten voor nieuwe werkwijzen, waarbij collectiviteit én individuele specialismen gewaarborgd moeten worden zonder dat je je in machts patronen laat meeslepen. Schrijven is gewoon een ander vak dan acteren, en dat moeten we onderkennen."¹⁰

Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat net de jeugdtheaterspelers die er in de jaren zeventig bewust voor kozen om hun politieke boodschap op de achtergrond te houden, in de jaren tachtig uitgroeiden tot de toonaangevende spelers in het Vlaamse jeugdtheaterlandschap. Onder meer Bals Speeltheater en Theater Stekelbees zullen in het komende decennium furore maken met voorstellingen die almaar meer streven naar uitgepuurde abstractie, naar het verbeelden van filosofische vragen en het verklanken van levensgrote vraagtekens. Kinderen worden in die zoektocht gekoesterde bondgenoten. Het leidt niet enkel tot ambitieuze theaterexperimenten, die kwalitatief ongekende hoogtes en laagtes zullen kennen. De zoektocht van deze makers markeert ook een kenterend mens- en kindbeeld. Geleidelijk aan zal hun bondgenootschap overgaan in bewondering. Van de volwassene voor het kind.

Wordt vervolgd...

NOTEN

- 1 DEPAEPE, Marc; SIMON, Frank; VAN GORP, Angelo (red.), *Paradoxen van pedagogisering. Handboek pedagogische historiografie*, Leuven, Acco, 2005, p. 38.
- 2 KUIJER, Guus, *Het geminachte kind*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1980, p. 25.
- 3 KUIJER, Guus, *Het geminachte kind*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1980, pp. 144-145.
- 4 HULSENS, Eric; VAN DEN HOVEN, Peter, "Gesprek met Lea Dasberg", in: HULSENS, Eric, *Slaap kindje slaap je moeder is een schaap. Over kindercultuur*, Everbeek, extra Heibel, XVII, nr. 1, 1982, p. 108.
- 5 HULSENS, Eric; VAN DEN HOVEN, Peter, "Gesprek met Lea Dasberg", in: HULSENS, Eric, *Slaap kindje slaap je moeder is een schaap. Over kindercultuur*, Everbeek, extra Heibel, XVII, nr. 1, 1982, pp. 108-109.
- 6 Het 'Jeugdtheater Antwerpen' kreeg in 1972 de titel 'Koninklijk Jeugdtheater Antwerpen'.
- 7 Dit theatergezelschap werd in 1966 opgericht door enkele studenten, waaronder Eckart Hachfeld (pseudoniem: Vita Volker Ludwig) die tot op heden de artistieke leider is van het gezelschap dat is uitgegroeid tot een gerespecteerd theaterhuis voor kinderen én volwassenen.
- 8 DUHEN, Peter; SMEETS, Jan, "Het belang van politiek kindertheater", in: *Kultureel Front Politiek Kindertheater*, jaargang 3, nr. 9/10, april 1977, p. 2.
- 9 KUIJER, Guus, *Het geminachte kind*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1980, p. 71.
- 10 HULSENS, Eric; VAN DEN HOVEN, Peter, "Gesprek met Lea Dasberg", in: HULSENS, Eric, *Slaap kindje slaap je moeder is een schaap. Over kindercultuur*, Everbeek, extra Heibel, XVII, nr. 1, 1982, p. 147.