

## “IEDEREEN KAN THEATER MAKEN, ZELFS THEATERMAKERS”

### SPELEN OP HET STRIJDTONEEL

Ronald GEERTS

**Het citaat in de titel is van de Braziliaan Augusto Boal, die in de jaren zeventig een bijzondere invloed had op het Vlaamse theater. Het typeert een nieuwe aanpak, is bijna een beginselverklaring: theater is niet langer het terrein van de toneelmaker alleen. Theater wordt begrepen als een instrument, niet als een doel op zich. Maatschappelijke zin primeert op artistieke relevantie. Zo gaat het theater in de jaren zeventig op zoek naar zijn functie in de wereld, en onderweg sprokkelt het nieuwe acteerinvloeden.**

Meteen stoten we op een van de sleutelvragen die telkens opduikt als het gaat over het politieke theater - of 'het vormingstoneel' - uit de jaren zeventig: was het artistiek wel de moeite? De pijlen worden dan altijd gericht op de dramaturgie: de dramatische constructie van de voorstellingen, in casu de tekst. Tot dan toe gold die als het belangrijkste argument voor artistieke kwaliteit. Maar in het politieke theater werd tekst vooral gezien als een instrument op elk moment aan te passen aan de situatie, het publiek of de speelplek. In een voor die tijd zeer typerende reactie besloot Jaak Van Schoor dat een gezelschap als de INS "niet zoveel voor de eigen dramaturgie gedaan [heeft]".<sup>1</sup> Eenzelfde reflex zag je ook bij de redactie van *Dramatisch Akkoord 74*, een jaarlijkse publicatie waarin de belangwekkende teksten van dat jaar afgedrukt werden. In haar 'verantwoording' schreef ze dat, wat de INS betreft, "geen enkel stuk geschikt [bleek] om hier afgedrukt te worden". Alleen interviews bleven over als publiceerbare tekst. Immers: "Een misschien voor de hand liggende bijpassende bloemlezing uit het repertoire van de INS *vonden wij niet prettig genoeg lezen*."<sup>2</sup> De toneeltekst is in het politieke theater duidelijk zijn autonome karakter als literair object kwijt geraakt. Omdat deze teksten ook letterlijk als gebruiksteksten behandeld werden (bijvoorbeeld niet gepubliceerd, of hoogstens als gestencilde of goedkoop gedrukte brochure), is veel materiaal waarschijnlijk verloren gegaan, of tot stof en schimmel vergaan in vochtige kelders. Gelukkig vond het wetenschappelijke onderzoeksproject 'vormingstheater' aan de Vrije Universiteit Brussel het wel de moeite een bloemlezing van deze teksten te publiceren in *Blijf niet gelaten op de wonderen wachten* (1979)<sup>3</sup>.

In onze huidige postdramatische tijden beoordelen we theater al lang niet meer uitsluitend op de literaire kwaliteit van de tekst. Maar ook wat betreft de speelstijl is de houding tegenover het vormingstheater op zijn minst dubbelzinnig te noemen. Veel kritiek draait net om het stuntelige, het amateuristische of het niet beheersen van de 'kunst'. Het is een besef dat bij het politieke theater ook in eigen rangen voorkomt. Herwig De Weerdts noteerde in 1976 dat "in het strijdtheater echter vaak gebaren gebruikt [worden] zonder dat er nagegaan wordt wat de betekenis en de mogelijkheid van zo'n gebaar is". Marianne Van Kerkhoven van haar kant stelt vast dat "er toch ook onkunde aanwezig is: er wordt dikwijls veel *gezegd*, dat ook *gespeeld* zou kunnen worden".<sup>4</sup> Kortom, er bestond grote onzekerheid over hoe er gespeeld moest worden. Veel van die twijfels vallen terug te voeren tot de moeilijkheid om af te stappen van het realisme zoals dat te zien was in de burgerlijke, traditionele schouwburg. Dat literair gefundeerde realisme bleek voor wie de maatschappelijke realiteit wilde uitbeelden, helemaal niet meer te voldoen. Auteur Walter Van den Broeck beproefde in *Groenten uit Balen* (1972) een evenwichtsoefening op het slappe koord van enerzijds het geijkte realisme (een plot) en anderzijds de uitbeelding van de historische realiteit (de staking en haar verloop). Het stuk vroeg om een paar geforceerde ingrepen: personages en situatie werden gesitueerd in één arbeidershuiskamer, terwijl het tijdsverloop de historische staking moest volgen. Het spel is realistisch in de traditionele zin.

Grofweg kan je stellen dat uit twee heel verscheiden hoeken het experiment aangegaan wordt. Enerzijds heb je een aantal opgeleide beroepsacteurs die gretig op zoek gaan naar nieuwe en andere manieren om te spelen. Anderzijds komt er een toevloed van ongeschoolde acteurs die willens nillens gaan meespelen in het schouwtoneel. Willens, wanneer ze deel uitmaken van een of andere theatergroep en mee op scène mogen, en nillens wanneer iemand in een forumtheatervoorstelling plots 'stop!' roept en een correctie op de gespeelde situatie voorstelt. Natuurlijk bestaan er mengvormen, zoals Marianne Van Kerkhoven aanduidt: "In een eerste fase tussen 1970 en 1973 vormen zich een aantal theatergroepen – of op amateurbasis, of op professionele basis, of een mengeling van de twee – die zich voor het eerst in de Vlaamse cultuurgeschiedenis op klassebasis tegen de officiële cultuur gaan afzetten."<sup>5</sup>

### **Een vlucht vooruit**

Het Vlaamse theaterlandschap vertoont na 1945 twee gelijkaardige tendensen. In de eerste plaats ontstaat er een centripetale kracht: het streven van een aantal

ambitieuze en vaak professioneel opgeleide theatermakers om zich van de marge naar het centrum te bewegen. Zo kan je zeggen dat de kamertheaterbeweging een – zelfgebouwde – wachtkamer werd, waarin men hoopte op de kans om aan het grote werk te beginnen. Deze theaters profileerden zich in eerste instantie als miniatuurversies van de grote stadsgezelschappen, als het ‘kleine theater’ dat het ‘grote theater’ wil worden, zoals Carlos Tindemans het ooit treffend formuleerde.<sup>6</sup> Ten tweede veroorzaken die gevestigde repertoiretheaters bij tijd en wijlen een centrifugale eruptie, die ontevreden theatermakers naar de marge drijft. Vooral dit tweede verschijnsel is van tel als het gaat over nieuwe acteer- en speltechnieken in het politieke theater van de jaren zeventig (misschien met een doorwerking in de jaren tachtig, wanneer een tweede centrifugale beweging de ‘Vlaamse Golf’ inzet en het landschap uiteindelijk binnenstebuiten zal keren: de marge wordt het centrum en het conservatieve centrum verdwijnt in de marge, of helemaal in het niets).

Terwijl de centripetale beweging van de jaren vijftig het theaterlandschap verregaand professionaliseerde, vertegenwoordigde de centrifugale tendens vanaf het begin van de jaren zeventig een vlucht uit de geïnstitutionaliseerde vorm van acteren. Er werd gezocht naar speltechnieken, zoals die van de *commedia dell’arte*, die zich in de (historische) marge van het theater bevonden. Die verkenning paste in een veel breder onderzoek. Vanuit een grote democratiseringsgedachte wilde men het theater terug opstellen in en openstellen voor de gemeenschap. Dat veronderstelde ook andere organisatievormen. Het collectief werd een ideaal model, waarbij tussen de medewerkers geen hiërarchisch onderscheid meer mocht bestaan: acteurs zijn technici zijn spelers. In het buitenland vond men een aantal voorbeelden: er was het collectief van Dario Fo, maar ook The Living Theatre of Théâtre du Soleil.<sup>7</sup> Toneelmakers begonnen verder te kijken dan de scène breed was: theater maken werd een sociale, zelfs politieke bezigheid en dat betekende “dat je je op terreinen moet begeven die schijnbaar buiten je functie als acteur vallen. Daar krijg je dan een nieuwe functie die je als speler zoekt.”<sup>8</sup> Deze uitspraak van Dirk Declerck valt natuurlijk te verklaren vanuit de ‘economische’ organisatie van de nieuwe collectieven, maar slaat even goed op hun reflectie en studie over het waarom van theater (het woord ‘wetenschappelijk’ ligt in hun mond bestorven). Wim Meuwissen benoemde de betekenis van de acteur en zijn acteren in het politieke theater als ‘ten dienste staan van’. Bijgevolg zal “de acteur [...] zichzelf scholen naargelang de nood.”<sup>9</sup>

Het werken als collectief, met als consequentie het liquideren van de regisseur, blijft tot op heden een belangrijk gegeven in het Vlaamse theater. De generatie die opstond in de jaren negentig, en waarvan Tg STAN en De Roovers de

belangrijkste exponenten zijn, met Dito'Dito als hun wat oudere voorbeeld, zullen overigens niet alleen als collectief opereren, maar ook expliciet politiek geëngageerd theater maken, dat in zijn directheid herinnert aan het 'oude' vormings-theater.<sup>10</sup>

### Commedia dell'arte

Een belangrijke vernieuwing op het vlak van acteren en spelen was net de herwaardering van een zeer oude stijl: de commedia dell'arte, die vaak beschouwd wordt als een van de eerste vormen van professioneel theater. Zoals bekend slaat de 'arte' op de 'kunde' van het spelen. Speltechnieken vragen een intensieve oefening en Arturo Corso benadrukt: "vakkundigheid is van het grootste belang".<sup>11</sup> Voor Dario Fo was de historische commedia vooral een vorm van politiek theater. Hij stond daarin niet alleen: ook in het standaardwerk *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre* van Jean Duvignaud vind je die gedachte. Fo gebruikte de commedia zoals die volgens hem deel uitmaakte van de volks-cultuur. Het is ook in die lijn dat men de commedia dell'arte probeerde te transponeren naar Vlaanderen: "In de volkskultuur schuilen voldoende verzetselementen. Dat is de bron waarmee je het rechtstreekt het publiek kunt bereiken, zonder dat je moet overgaan tot ordewoorden, slogans, enz."<sup>12</sup> En dus werd de commedia ingelijfd bij de verschillende speltechnieken die het politieke theater in Vlaanderen bepaalden. Hun invloed zou zich ook nog bij volgende generaties theatermakers laten gevoelen, vooral in de fysieke aspecten van het spelen.

Als genre of theatervorm heeft de commedia dell'arte een stuk minder invloed gehad. Tenslotte ging het om een vrij exotische stijl en kan je het gebruik van commediatechnieken in vele opzichten een merkwaardige keuze noemen voor Vlaanderen: je moet al tot de achttiende eeuw teruggaan om commedia dell'arte in onze contreien terug te vinden. Dario Fo's discipel Arturo Corso wijdde een aantal acteurs in de commedia in voor voorstellingen die naast het specifieke spel ook andere aspecten van de commedia leenden, zoals dramaturgie. Denk aan teksten als *Harlekijn, kies je meester* en *Harlekijn noch knecht noch meester*, waarvoor Corso twee keer Pirandello's *Harlekijn, knecht van twee meesters* gebruikte. *Harlekijn noch knecht noch meester* (INS, 1976) toonde verder een meta-theatraal element dat in zekere zin aansloot bij de commediapraktijk: de acteurs verschenen niet alleen als commediapersonages, maar ook als 'zichzelf'. In de tekst werden hun replieken aangeduid met hun initialen. Zo probeerde Corso de geschiedenis (en de exotische inslag?) van de commedia dichter op het eigentijdse publiek te doen aansluiten. Hij werd daarbij geholpen door het feit dat de com-

media-figuurtjes klassengebonden zijn en hun conflicten daardoor makkelijk de 'klassenstrijd' konden uitdrukken. Maar hoewel de commedia dell'arte historisch gezien verspreid was over heel Europa, bleef hier toch het gevoel leven dat het om een Vlaams-vreemde theatervorm ging. Zonder banden met een zeer oude volkstheatrale traditie, verloor de commedia haar volkse karakter. Voor *De Herkuls* zal de INS wel proberen om de figuren uit de commedia dell'arte rechtstreeks naar Vlaanderen (Antwerpen) te vertalen, vanuit de overtuiging dat "het epische gebaar dat uit de bevolking komt"<sup>13</sup> ook in de Vlaamse volkscultuur terug te vinden moet zijn.

Als je fragmenten van INS-producties vergelijkt met originele Fo-ensceneringen, valt op hoe ze die bijna als model nemen. Net zoals men van Brecht de fameuze regieboeken volgde, merk je ook hier dat de encenering van de meester (of zijn afgevaardigde, Corso) zo getrouw mogelijk geïnterpreteerd werd. De *Mistero Buffo* van de INS leek sterk op andere versies van de tekst. Zag je Fo het stuk alleen brengen – zoals hij jarenlang gedaan heeft op het carnaval van Venetië – dan zag je meteen ook waar Charles Cornette de mosterd haalde voor zijn spel, bijvoorbeeld in het bekende stukje over paus Bonifatius. In eerste instantie lijkt het om een leerproces te gaan: een voor de commedia dell'arte niet vreemde leerling-leermeester situatie. Maar er werden – zij het voorzichtig – ook nieuwe dingen uitgeprobeerd. Zo mixt *Al lijkt het een fabel* verschillende teksten van Fo met eigen bijdragen van de INS-leden. De scène met Pinochet in de voorstelling kwam origineel uit *Il fanfani rapito* (1975, dat eigenlijk abortus als thema had).<sup>14</sup> Natuurlijk maakte de INS deel uit van een internationaal conglomeraat van 'INS-achtigen', maar in een interview gaven de toenmalige leden van het gezelschap zelf aan dat ze vooral nauw aansloten bij de figuur van Dario Fo zelf, "omdat bij hem een rijke bron aan stof te vinden is. Degelijk, beproefd en uitgetest."<sup>15</sup> Het vormde meteen een van de pijnpunten van de INS, die de groep uiteen zou doen vallen in de 'oude' INS (tot aan het bittere einde trouw aan Fo) en de 'andere' INS, de Mannen van den Dam, die in het landschap snel een vooraanstaande plaats zou veroveren als vernieuwend gezelschap.

## Poppen

In de epische dramaturgie van het politieke theater vind je vaak personages die meer allegorisch dan psychologisch zijn uitgewerkt: Poen, de hoeden en de petten, Angèle en Adèle... Het spelen van en met zulke personages wordt vaak gebruikt om simultaneïteit in te bouwen: er wordt op verschillende niveaus tegelijk gespeeld. Spelscènes worden afgewisseld met gezongen liederen en – zeer

typisch voor het politieke theater – soms duiken marionetten op. Het gebruik van poppen blijkt in de jaren zeventig een van de meest typerende spelstrategieën. De marionet impliceert een interessante vorm van spel. Eigenlijk vormt ze de perfecte uitdrukking van brechtiaans of vervreemdend acteren: de acteur manipuleert de pop en speelt zo het personage dat letterlijk gescheiden blijft van de acteur. Bovendien beseft de toeschouwer op elk moment dat hij aan het kijken is naar marionetten. De poppen incorporeren vaak ook een soort ‘gestus’ in hun uitwerking of hun aankleding. Door hun grootte geven ze soms een sociale status weer. Poppen en marionetten zijn dan ook alomtegenwoordig in het strijdtheater: in *Ballade voor grote en kleine poppen* (Dario Fo, Arturo Corso, INS, 1974), *Ze bezaten alles in gemeenschap* (HTP, 1977),...

Tegelijk is poppentheater een van de vormen van volkstheater waarmee we in Vlaanderen het meest vertrouwd zijn. Het tijdschrift *Kultureel Front* wijdde er zelfs een heel nummer aan, voor de gelegenheid met een luxe cover, maar zonder datumvermelding. Alle artikels vertrokken van de idee dat poppentheater vroeger ook al een ‘subversieve’ werking had: “Jan Klaassen heeft als anarchistische volksheld dezelfde basistrekken als de helden van het Vlaamse marionettenspel: Pierke, Tijn, Woltje en de Neus zijn voortdurend luidruchtig en hardnekkig in verzet tegen de autoriteiten die hun bevochten armoedige zelfstandigheid bedreigen”, aldus Jan Smeets<sup>16</sup>. Merkwaardig genoeg stond in het betreffende nummer geen enkele verwijzing naar belangrijke, meer eigentijdse inspiratiebronnen, die in onze contreien toch niet onbekend waren: de Amerikaanse gezelschappen Bread and Puppet Theater, San Francisco Mime Troupe of zelfs het Britse The Welfare State International.

Soms werden de marionetten eerder gesuggereerd. Gelukkig voor ons is in het VRT-archief het fragment bewaard uit *Al lijkt het een fabel* (INS, 1975) waarin Jan Decler met een collega de Chileense dictator Pinochet vertolkt. In plaats van een echte pop te gebruiken, spelen ze samen op ingenieuze wijze (door Dario Fo bedacht) de ‘marionet van het grootkapitaal’. Nog mooier is dat ook getoond wordt hoe ze dat doen, door tijdens het daaropvolgende lied de marionet Pinochet letterlijk te ‘demonteren’. De pop verandert terug in de acteurs (“wat je zag was niet de echte Pinochet”) die ferm meezingen met het strijdlid.<sup>17</sup>





Jan Declair in *Al lijkt het een fabel*, INS, 1975

### Improvisatie

Bij Het Trojaanse Paard werd onder impuls van gastregisseurs als Dominique Valentin en het werk van Augusto Boal intensief gebruik gemaakt van improvisatie. Improviseren om materiaal te verzamelen voor een voorstelling diende in de eerste plaats om personages te creëren, vaak meerdere per acteur. De 'auteur' van *Rosa vertrekt*, Sus van Elzen, getuigt:

"Die personages gaan dan als ze eenmaal sterk genoeg zijn, puur het hele stuk bijeen-improviseren. Wat hier ook voor de acteurs nieuw was, was het werken met verschillende personages tegelijk [...], een manier van doen waarvan we niet meteen de functie onderkend hebben, maar waarbij die, achteraf bekeken, ons toegelaten heeft het stuk veelomvattender en ingewikkelder te maken. Uit dit alles vloeit allicht automaties voort dat mijn specifieke functie als schrijver in het proces in zekere mate beperkt is gebleven tot die van techniekeer, van 'opschrijver'."<sup>18</sup>

Spelen primeert hier, ook als creatiestrategie. In het ideale geval zouden de personages zichzelf ook moeten blijven heruitvinden tijdens de voorstelling, maar “wij zijn als acteurs nog niet zo ver dat we zó op de scène een pracht van een personage bijeen improviseren; dus gebruiken we gewoon een paar hulpmiddelen.”<sup>19</sup> Deze speltechnische keuze had ook zijn invloed op de dramatische structuur: de personages (vooral Rosa dan) konden ‘transformeren’, waardoor ook de onuitsprekbare zaken ‘gezegd’ konden worden. Dat transformeren gebeurde terwijl het publiek toekeek, zodat de acteur achter het personage zichtbaar werd. “Met die transformaties óp het toneel hebben we het element willen toevoegen, dat we acteurs zijn, die in het zicht van de mensen op de scène staan te wérken. Die transformaties vragen heel veel concentratie. Dat zien de mensen; ze zien ons zweten, zelfs op momenten dat Rosa bijvoorbeeld niet kan zweten, omdat ze op dat ogenblik niets staat te doen”, getuigt An Nelissen.

Het graven in de eigen ervaringswereld moest een soort onaangetaste authenticiteit garanderen. Hoewel Dominique Valentin afkomstig was van het Théâtre du Soleil, dat zelf al vaak had geëxperimenteerd met ‘andere’ acteervormen als revue en commedia dell’arte, zou het toch het Nederlandse Werkteater worden dat de belangrijkste impulsen gaf aan werken met improvisatie. Improviseren bleef ook later belangrijk, al zouden – net als bij het Werkteater zelf, maar ook in het werk van Spalding Gray bij de Amerikaanse Wooster Group – hoe langer hoe meer de donkere kanten van de psyche verkend worden. Reeds bij *Rosa vertrekt* voelden een paar mensen aan dat door de improvisaties het politieke pad verlaten werd en dat Het Trojaanse Paard “geen politiek teater” meer maakte.

Het forumtheater van Boal, ook wel eens meespeel- of inspringtheater genoemd, wordt het vaakst geassocieerd met HTP, maar ook andere gezelschappen, zoals Toneelboetiek De Lont, kondigden aan er gebruik van te zullen maken.<sup>20</sup> We zien hier niet-professioneel acteren in voorstellingen opduiken. Het publiek werd immers verondersteld, na het stukje een keer gezien te hebben, in de herhaalde versie tussen te komen wanneer nodig (lees: wanneer problematische situaties getoond werden) en zelfs een ‘betere versie’ voor te stellen. Het publiek maakte dus de voorstelling: of door aanwijzingen te geven, of door zélf mee te spelen. Het ging de makers dan ook niet om de ‘kunstigheid’ van het theater. Het spel fungeerde veeleer als een visueel, tastbaar middel om een problematiek aan te kaarten. Het moest mensen inzicht in de eigen situatie geven. En hoewel Boal zich veeleer bekende tot aristoteliaanse katharsis dan tot brechtiaanse vervreemding, veronderstelde forumtheater een heel actief publiek. Het ging niet om trainen voor het theater, maar om oefenen voor de werkelijkheid, om Boal te parafraseren. Dat de opdeling professioneel/amateur in dit geval complexer uit-



valt dan het lijkt, blijkt uit volgende getuigenis over een forumtheatervoorstelling van Het Trojaanse Paard. *Een dag uit het leven van Martha Coenen* en *Ik hou van jou* toonden respectievelijk de onderdrukking van (doorgaans) vrouwelijke verpleegsters door (doorgaans) mannelijke dokters en subtiële machtsmechanismen in de meest persoonlijke relaties, al dan niet tussen man en vrouw. Eerst werd het korte stuk één keer voorgespeeld. Dan, bij de herneming, werd aan de toeschouwers gevraagd de rol van Martha Coenen of de echtgenote over te nemen en 'beter' te spelen. Wie niet akkoord ging met de getoonde oplossingen, kon 'stop' roepen en inspringen. Het grote verschil met een brechtiaanse benadering lag in het gebruik van de 'herkenbaarheid' boven de rationele benadering. Boal was niet vies van het gebruik van emotionaliteit in zijn theater:

“Toch ervaar ik het eerste uur een grote drempel om in te springen: ik heb het gevoel dat ik er alleen in kan stappen om eruit te stappen. Wat is het perspectief



Wim Meuwissen, Rik Hancké, Huub Hansen en Lisette Mertens in *Het Trojaanse paard* door Het Trojaanse Paard, 1970 (persoonlijk archief Rik Hancké)

van Martha? Ik kan niet spelen wat ik zou doen in die situatie, want ik zit niet in die situatie, en ik heb er nooit ingezet. Maar mijn betrokkenheid en solidariteit met Martha groeit. Ik merk dat ik steeds meer bezig ben de rol van de man te analyseren, om aanknopingspunten te vinden, waarop ik hem kan veranderen. Tegelijkertijd krijg ik echter steeds meer de kriebels van de manier waarop veel speelsters al hun energie ertegen aan gooien om Chris te bewerken. En als een vrouw naast hem gaat zitten en heel lief en smekend vraagt: 'Maar Chris, we kunnen het toch samen doen?', roep ik stop, vóór ik het weet. En met de overtuiging van 'Nee, kies voor jezelf', stap ik met kloppend hart naar voren. Al ben ik (door m'n voorstellingswerk bij [TeJAter TeNEEter]) gewend op het toneel te staan, toch is het eng om voor zo'n volle zaal te improviseren. Daar sta je dan. Geen tijd om na te denken, of te praten, maar doen! Ik stop het kind in bed, dek de bank op en ga onder de dekens liggen. Ik zeg niets. Chris is in verwarring. Hij schenkt een borrel in. Ik kan niet slapen, bedenk ik. Ik lig te draaien en te woelen. Ik hoor Chris ijsberen. Ik kijk op. 'Wat doet hij?' Hij raakt me aan, 'kom, Martje...'. Ik krimp in elkaar. Ik wil niets van hem, en ik wil alles van hem. Hij vraagt of ik een borrel wil. Een reactie uit de zaal: hij doet iets voor haar!! Ik ga zitten. 'Nee', zeg ik bits. Maar ik zou een hele fles van hem willen... 'Heb je een sigaret voor me?', zeg ik dan. Ik krijg er een. Weer die zaal... Dan begint hij te praten: 'Maar Martje kunnen we niet eens redelijk praten? Wat wil je nou eigenlijk?' Ik zucht 'Ach, misschien wil ik ook wel te veel'. Reacties: 'Nee, dat moet je niet zeggen', en 'Ja, verdomd, dat is toch hartstikke reëel'. Dat speelde ik dus. Dat was ik."<sup>21</sup>

'Amateur' of 'professioneel' maakt in dit voorbeeld weinig verschil, wat echter niet betekent dat Boals theater geen goed getrainde acteurs kon gebruiken. Zijn 'onzichtbaar' theater, waarbij acteurs aan een nietsvermoedend publiek reacties ontlokten op (gespeelde) situaties, veronderstelde een overtuigend realistisch acteren. Zelf concludeerde Boal ooit zonder ironie: "Stanislavski's theorieën hebben niets, maar dan ook niets aan geldigheid verloren."<sup>22</sup>

## Amateurs

Laat ons daarom in deze context eerst en vooral een 'amateur' definiëren als 'niet als toneelspeler opgeleid'. Immers, zoals Van Kerkhoven opmerkt: "Wie brak met de officiële structuren [het gesubsidieerde theaterkader, RG] werd ofwel de facto 'amateur' of moest met heel hard werken het hoofd boven water trachten te houden."<sup>23</sup> Vaak betekende 'mengeling van amateur en professioneel' dat opgeleide theatermensen amateurs gingen begeleiden. Dat varieerde van het soort medewerking dat je traditioneel ziet in liefhebberskringen, tot en met 'ideologische'

begeleiding. In het tijdschrift *Kultureel Front* (1981) adverteerde Pichak Teater uit Niel met de aankondiging dat het begeleid werd door 'beroepsmensen'<sup>24</sup>. Ook in professionele hoek zocht men naar uitwisseling. Wim Meuwissen schatte het doelpubliek als volgt in: "De arbeidende klasse is niet op de hoogte van theater tout court. Dat is een onbestaande werkelijkheid. Daar moeten we het vertrouwen winnen."<sup>25</sup> Zo zal het *Kultureel Front* het initiatief nemen om zelf, dus naast de bestaande amateurtheaterorganisaties, workshops theaternemen te organiseren.

Los van de bestaande theatercultuur (beroeps of liefhebbers) ontstaan er ook een aantal initiatieven binnen de reeds bestaande 'strijdcultuur', zoals in 1971 De Barst met gangmaker Karel Heirbaut, in 1976 het Doppersgezelschap bestaande uit werklozen en in 1978 het Brecht-Eislerkoor. Soms sluiten dit soort engagementen veeleer aan bij de volkscultuur, zoals in het intussen haast tot mythische proporties uitgegroeide massaspel *Nooit brengt een oorlog vrede* (1978) van de Elfnovembergroep.<sup>26</sup> Theater wordt hier een vorm van gemeenschapskunst: het is de bedoeling theater te maken met en voor de betrokkenen. Vandaag zou je dat *community theatre* noemen, maar dan met een duidelijke politiek-kritische inslag. Die vergelijking met de huidige sociaal-artistieke projecten gaat erg op. Nu nog wordt daar permanent discussie gevoerd over het samengaan van het sociale aspect (door en voor de gemeenschap, die bij voorkeur bestaat uit mensen die



*Nooit brengt een oorlog vrede, Elfnovembergroep, 1978*

geen toegang hebben tot cultuur) en het artistieke (vandaar dat in het Kunstendecreet vastgelegd is dat zulke projecten begeleid moeten worden door... beroepsmensen).

In de jaren zeventig ging het in elk geval om echt agitproptheater, waarbij de boodschap vaak primeerde op de verpakking. Niet originaliteit en kundigheid waren het ideaal, wel herkenbaarheid en de doelstelling om "het publiek zoveel mogelijk bij het gebeuren te betrekken, door het invoegen van liedjes op gekende melodieën en achteraf door het organiseren van gesprekken".<sup>27</sup> Dat wil niet zeggen dat de makers niet bewust omgingen met hun werk. Zo herkende Koen Calliauw, een van de voortrekkers van het Doppersgezelschap, in Peter Brooks bekende boek *The Empty Space* de juiste omschrijving van zijn strijdtheater als 'rauw theater': ongepolijst volkstoneel dat volgens Brook "heel dicht bij de mensen" stond.<sup>28</sup> Ook Brecht en zijn vervreemdingseffect werden vermeld. In *Fonske dopt zijn boontjes zelf* resulteerde dat in momenten van *Publikumsbeschimpfung*, waarmee de spelers anticipeerden op het onvermijdelijke 'kuriosum'-gevoel dat ze als toneelmakende werklozen opriepen bij het publiek: "Wat komen jullie hier doen? [...] Eens lachen met een dopper!"<sup>29</sup> De voorstelling kreeg een revuevorm met songs en scènes in dialect en werd muzikaal begeleid door een 'konferencier' (geen cabaretier of stand-up comedian, wel een MC). Het grote voorbeeld van het Doppersgezelschap was El Teatro Campesino. Hier werd – weliswaar onder leiding van een professioneel, Luis Valdez – theater gemaakt door en voor de arme latinoboeren in Californië.<sup>30</sup> Het reikte de doppers volgens Calliauw een concrete werkwijze aan: het rollenspel, ideale speltechniek om een betrokkenheid vanuit de eigen ervaringen te creëren. Ook bij het Doppersgezelschap werd trouwens de hulp ingeroepen van een professioneel, Rik Van Uffelen, maar slechts om "het laatste zetje te geven".<sup>31</sup>

Calliauw gaat echter nog verder in zijn ambities. Het theaterveld ligt volgens hem open voor "amateurs, die zonder opleiding in verstikkende instituten [de toneelscholen, RG], dit veld brutaal betreden en innemen. Het zal daarenboven de beste vorm van onderwijs bieden, vanuit de werkelijkheid".<sup>32</sup> Het toen vrij recente Theaterdecreet, dat politieke theatergezelschappen toeliet "subsidies te aanvragen" (in de woorden van Marianne Van Kerkhoven in *Kultureel Front*) zou volgens Calliauw enkel leiden tot inkapseling. Liever zag hij dat de professionele gezelschappen in de marge bleven werken, zich bekeerden tot het amateurisme en zo "een doorbraak [zouden] forceren naar de wereld van de 'officiële amateurs', zoals deze georganiseerd zijn in onder meer de 'Federatie van Vlaamse Socialistische Toneelverenigingen'".<sup>33</sup>

### Circus, revue en koren

Het strijdtoneel baseerde zich dus op volkse vormen van theater of "leidde bijna automatisch tot de volkse vorm van 'schuifkens', aaneengezet door een komentaar en liedjes".<sup>34</sup> Voor Calliauw gaat het hier niet om speltechniek, maar om een vorm die iedereen herkende en kon spelen: de revue met zijn vaak parodiërende en imiterende elementen, gebaseerd op reële politieke en sociale gebeurtenissen. De herkenbaarheid van personages en situaties staat voorop. Samen met de revue zie je ook het circus verschijnen. Niet het spectaculaire grote circus met getrainde mensen en beesten, wel de volkse, meer carnavaleske variant. Bij ons zag je dat bij Vuile Mong en de Vieze Gasten, maar ook in het buitenland waren er gelijkaardige ontwikkelingen. Denken we alleen al aan het Grand Magic Circus van Jérôme Savary in Frankrijk, dat ook bij ons vrij populair was. Circus genereert een grote betrokkenheid bij het publiek, vooral dankzij de ruimte waarin het speelt: in een tent, gezeten rond een arena, kijken we niet alleen naar de straffe trucs van de artiesten, maar ook naar elkaar. Circus doet – net als de revue – een beroep op de medewerking van het publiek, met aanmoedigingen en replieken, maar ook met spannende stiltes ("ssjjtt!") voor een trapezesprong of een leeuwentemmer die zijn hoofd in de muil van de leeuw steekt.

Naast Vuile Mong gebruikte INS de circustent als speelruimte: jarenlang trok het Europa rond met voorstellingen waarvan een aantal de tent bijzonder inzetten. In *Moeder Courage* (1983, regie van Carlos Medina) werd de circulariteit van de oorspronkelijke versie van Brecht letterlijk vertaald in de ronde piste. De voorstelling flirtte ook meermaals met het spectaculaire, zo eigen aan circus.

Nog een andere vorm van volkscultuur die in Vlaanderen altijd al belang had, was de zangcultuur. Koren, zowel zang- als spreekkoren, maakten al langer deel uit van de (historische) strijdcultuur, maar ze behoorden ook tot een meer 'neutrale' vrijetijdsbesteding. Een van de belangrijkste initiatieven op dit vlak, ook wat het aantal deelnemers betrof, was het Brecht-Eislerkoor, dat op verschillende plekken in Vlaanderen (Gent, Brussel, Antwerpen) in het leven geroepen werd rond *De Moeder* van Brecht en Eisler. Dit koor stond niet alleen. Fanfares en koren allerhande begeleidden met 'strijdliederen' de acties aan de poorten van de stakende fabrieken. En *last but not least* was er natuurlijk ook nog Lode De Ceuster, alias de 'zingende dokwerker'.<sup>35</sup>

## Besluit

Het politieke theater uit de jaren zeventig heeft de positie van de speler serieus herijkt. Men boorde nieuwe technieken aan, waarvoor soms grote technische vak-kundigheid vereist was, zoals voor de *commedia dell'arte* of voor improvisatie. Tegelijk huldigde men via het collectiefideaal een rare vorm van dilettantisme. Er werd gestreefd naar een organisatie zonder hiërarchie, wat impliceerde dat er door iedereen 'gestudeerd' moest worden, artistiek en ideologisch.<sup>36</sup> Omdat de activiteiten zich ook uitspreidden buiten het beroepsveld, ontstond naast vakkundigheid een 'amateuristische' benadering van spelen. Betekende dat dan dat het artistiek niet de moeite waard was? Misschien moeten we het spel van toen met een andere bril bekijken. Tegelijk met de opkomst van het politieke theater in de jaren zeventig ontstond in de menswetenschappen een denkrichting die zichzelf *cultural studies* noemde. Ze wees op het belang van *low culture*, en vooral op de noodzaak om populaire cultuur wetenschappelijk te onderzoeken. Sindsdien is de inschatting van wat artistiek waardevol is, erg veranderd.

Behalve de opvatting dat ook 'gemeenschapskunst' bestaansrecht heeft, ligt een grote verdienste van de jaren zeventig in de verschillende speltechnieken die het theater toen aanboorde en vandaag nog steeds hanteert. Hun gemene deler is een vrijheid in het spel van de acteur, maar zonder dat die ooit vrijblijvend is tegenover de maatschappij.

## NOTEN

- 1 VAN SCHOOR, Jaak, *De Vlaamse dramaturgie sedert 1945*, Brussel, Stichting Theater en Cultuur, 1979, p. 224.
- 2 BLOKDIJK, Tom; VAN GORP, Jos; LUTZ, Louis; VAN SCHOOR Jaak (red.) *Dramatisch Akkoord 1974*, Amsterdam, P.N. van Kampen & Zoon / Antwerpen, Standaard Uitgeverij, 1975, p. 5, mijn cursivering.
- 3 ABS, Dyane e.a., *Blijf niet gelaten op de wonderen wachten. Benaderingen van het vormings-theater in Vlaanderen van 1968 tot nu*, Antwerpen, Soethoudt, 1979. Natuurlijk gaat het niet om artistiek hoogstaande literaire gewrochten, maar het blijft belangrijk en eerstegraads bronmateriaal in theaterstudie. Omdat deze teksten weinig of geen informatie verschaffen over hoe er gespeeld werd of hoe de concrete opvoerings-situatie eruit zag (toch een belangrijk element in het agitprop- of interventie-theater) liet de drang om tot voorstellingsanalytische methodes te komen zich steeds urgenter voelen, zoals de verdere publicaties van de Werkgroep aantonen.
- 4 DE WEERDT, Herwig, "De techniek van het strijdtheater", in: *Vlaams Marxistisch Tijdschrift*, 1976, nr. 4, p. 49, en Marianne Van Kerkhoven, o.c., p. 151.



- 5 VAN KERKHOVEN, Marianne, "Het agitproptheater en zijn vormende functie", in: *Blijf niet gelaten op de wonderen wachten*, p. 146.
- 6 TINDEMANS, Carlos, "Het kleine theater in Zuid-Nederland", in: *Teater*, 3, 1971, p. 124-134.
- 7 Al moet je vaststellen dat er eigenlijk wel steeds verantwoordelijke figuren zijn: Judith Malina en Julian Beck voor The Living Theatre, Ariane Mnouchkine voor Théâtre du Soleil, Luiz Valdez voor El Teatro Campesino, bij ons Charles Cornette en Hilde Uitterlinden bij de INS. Ironisch om vast te stellen is trouwens dat wanneer de eindverantwoordelijkheid niet voortdurend bij een of twee personen lag, dit faliekant afliep: denk aan Het Trojaanse Paard (dat uiteindelijk bij Jan Decorte terecht kwam) en De Mannen van den Dam (subsidies ontzegd wegens te wisselvallige kwaliteit).
- 8 DECLEIR, Dirk, in: *Dramatisch Akkoord 1974*, p. 81.
- 9 MEUWISSEN, Wim, in: *Dramatisch Akkoord 1974*, p. 53.
- 10 Enkele voorbeelden: *Het is nieuwe maan en het wordt aanzienlijk frisser* (Tg Stan, 1991), *One 2 Life* (Tg Stan, 1996) *Venetië* (De Roovers, 1997), *Vuile Handen* (De Roovers, 1998). Dito'Dito-spelers werken vaak aan deze voorstellingen mee, maar hebben een eigen gerichtheid op de Brusselse situatie (zie *S.T.O.E.M.P.*).
- 11 CORSO, Arturo in het "Voorwoord" tot *Harlekijn noch knecht noch meester*, programmabrochure INS.
- 12 MEUWISSEN, Wim, in: *Dramatisch Akkoord 1974*, p. 67.
- 13 MEUWISSEN, Wim, in: op.cit.
- 14 Ik meen me ook te herinneren een gelijkaardig Pinochet-fragment gezien te hebben van buitenlandse oorsprong, maar dat heb ik niet kunnen natrekken (evenmin als het eventuele verband tussen de twee).
- 15 DECLEIR, Dirk, in: *Dramatisch Akkoord 1974*, p. 86.
- 16 SMEETS, Jan, "Wat is het ware karakter van het poppenspel – dat de poppen bewegen – of dat het publiek in beweging komt", *Kultureel Front*, s.d., p. 2. Het hele nummer is trouwens een reactie op een nummer over poppentheater van het (ped)agogisch georiënteerde tijdschrift *Speltribune* dat volgens de medewerkers van *Kultureel Front* niet zomaar de "maatschappelijke werking [van marionettentheater] ongestraft op sterk water [kan] zetten." (op.cit.)
- 17 Fo en co konden natuurlijk niet voorzien dat Augusto Pinochet het zou uitzingen tot aan zijn dood, zonder eigenlijk iets van zijn macht in te boeten. Hij werd – hoewel door de Engelsen gearresteerd nadat een Spaanse rechter een internationaal arrestatiebevel uitvaardigde – nooit formeel berecht voor zijn misdaden tegen de menselijkheid. Het geeft wel aan dat Pinochet niet zomaar het willoze marionnetje aan touwtjes was...
- 18 VAN ELZEN, Sus, "Rosa vertrekt en de waarheid die revolutionair is", *Kultureel Front*, n° 18/19, juni '80, p. 24.
- 19 Aan het woord is acteur Jos VAN VLIERBERGHE over *Rosa vertrekt* in EDERVEEN, Clementien; BAANDERS, Elaine, "Het Trojaanse Paard – Rosa vertrekt", in: *Speltribune*, jg. 5, nr. 1, januari 1981.
- 20 Zoals ze zelf aankondigen in een *Nieuwsbrief* van *Kultureel Front*, nr. 2, 1981.



- 21 MOL, Paulien, "Iedereen kan teater maken, zelfs teatermakers", in: *Speltribune* jg. 3, nr. 7, zomer 1979.
- 22 BOAL, Augusto, "Het teater van de onderdrukten in Latijns Amerika", in: *Speltribune*, jg 4, nr. 1-2, oktober november 1979. Overigens zijn de teksten of scenario's van het onzichtbaar theater tevoren uitgeschreven en moeten ze nauwgezet gevolgd worden. Improviseren gebeurt pas wanneer er totaal onverwachte dingen gebeuren.
- 23 VAN KERKHOVEN, Marianne, "Het agitproptheater en zijn vormende functie", in: *Blijf niet gelaten op de wonderen wachten*, p. 146.
- 24 Er wordt een hele lijst mensen geciteerd: Hilde Uitterlinden, Charles Cornette, Reinilde Deckleir [sic], Marianne Van Kerkhoven, Bernard Van Lent en Miel Vanattenhoven.
- 25 MEUWISSEN, Wim, in: *Dramatisch Akkoord 1974*, p. 54.
- 26 Met professionele begeleiding van François Beukelaers, Wannes Van de Velde, Lea Daan en bij het grote publiek minder ronkende namen zoals Frieda Dauphin (kostuums), Jan Vanwelkenhuysen (klankband), e.a.
- 27 ARTEEL, Roger, in: *Dramatisch Akkoord*, p. 55.
- 28 CALLIAUW, Koen, "De avonturen van het "Doppersgezelschap", *Vlaams Marxistisch Tijdschrift*, 1976, nr.4, p. 36.
- 29 CALLIAUW, Koen, in: op.cit., p. 37.
- 30 In de programmabrochure van *Harlekijn noch knecht noch meester* (Corso, INS) wordt Teatro Campesino bestempeld als "volkstheater van vandaag" (naast de commedia dell'arte als "volkstheater uit het verleden").
- 31 CALLIAUW, Koen, "De avonturen van het "Doppersgezelschap", *Vlaams Marxistisch Tijdschrift*, 1976, nr. 4, p. 35.
- 32 CALLIAUW, Koen, in: op.cit., p. 31.
- 33 CALLIAUW, Koen, in: op.cit., p. 37.
- 34 CALLIAUW, Koen, in: op.cit., p. 34.
- 35 De Ceuster genoot landelijke bekendheid en wel in die mate dat hij in 1981 in de nieuwsbrief van Kultureel Front liet weten dat hij niet zijn ziel verkocht had aan de commercie: "Er schijnen bepaalde mensen te zijn die denken dat Lode De Ceuster een ommezwaai naar rechts heeft gemaakt omdat hij aan het tv-programma Eurosong zijn medewerking heeft verleend. Bij deze zou ik willen doen opmerken dat dat natuurlijk onzin is. Het is namelijk zo dat ik mij zeer betrokken voel met al wat reilt en zeilt rond het Kultureel Front. Feit is dat ik mij daar momenteel zeer weinig kan mee bezighouden omdat meest al mijn vrije tijd gaat naar muziekstuderen." (Lezersbrief in *Nieuwsbrief Kultureel Front*, jg , nr. 2, mei, juni, juli 1981, p. 27) Het reflecteert de wel grote achterdocht die in deze milieus bestond tegenover mogelijke 'recuperatie', een ondertussen achterhaald idee...
- 36 Het Trojaanse Paard geeft bijvoorbeeld professor Ernest Mandels cursus "Beginselen en toepassingen van de Marxistische economie" uit. Zie <http://marxists.anu.edu.au/nederlands/mandel/cursus/me.pdf>