

INLEIDING

TUSSEN HOOP EN ONTGOOCHELING

Johan THIELEMANS

De jaren zeventig begonnen in wezen in 1968. Al een heel decennium lang was er in de wijde wereld van alles aan het broeden, maar toen de onlusten in Parijs uitbraken, kwamen in de westerse wereld een aantal problemen aan het licht die plots bij elk aspect van de samenleving vragen plaatste. Wat is autoriteit? Worden we uitgebuit? Is een socialistische utopie mogelijk? Even gold Cuba als voorbeeld, zelfs voor Harry Mulisch en Hugo Claus. Oost-Europa was al lang afgeschreven, maar velen werden verblind door de Chinese propaganda en lieten zich inpakken door het 'rode boekje'. Amerika was een schietschijf, want de oorlog in Vietnam bleek moreel onverdedigbaar. Noam Chomsky schreef er kapitale teksten over. Ook in het theater kwam overal in de rand (Off-Off-Broadway, de *fringe* in Londen, een provinciestad in Polen) nieuwe energie vrij. Grotowski wilde van het theater een heilige plaats maken. In New York werd de naakte acteur, bij Richard Schechner of The Living Theatre, het symbool van een innerlijke bevrijding. De naakte man en de naakte vrouw, eerlijk want kwetsbaar en wars van alle burgerlijke conventies, kon je overal zien.

De energie die in 1968 vrij kwam, bleef het theaterleven beheersen tot 1973. Tot dan was de jeugd in opstand en droomde ze van de grote ommekeer. Die kwam er, maar bleek van een heel andere aard: plots steeg de olieprijs en belandde het kapitalistische Westen in een crisis. Ineens kreeg de jeugd te maken met andere problemen, want de werkloosheid sloeg toe. Had men in 1970 vraagtekens geplaatst bij het nut van werken (in tegenstelling tot 'leven'), nu ging het er om een job vast te krijgen. De onvrede met het kapitalistische systeem bleef bestaan, maar het kwam er ineens op aan in dat systeem een plaats te veroveren. Wie die wat wanhopige sfeer wil opsnuiven, moet de Franse film *F comme Fairbanks* bekijken. In het begin van de jaren zeventig werd politiek theater nog ervaren als uiterst zinvol en noodzakelijk, nu bleek dat het allemaal niet veel had uitgehaald. De onmacht van het protest werd elke dag duidelijker. De pessimisten en de cynici hadden al die tijd gelijk gehad: mei '68 was een romantische droom geweest. Vandaag bleef de onvrede van de beginjaren krachteloos over, enkel nog goed om de burgerij tegen de enkels te schoppen. Zo vallen de jaren zeventig uiteen in twee delen: het vrolijke begin en het bittere, ontgoochelde einde.

Mistero Buffo, incontournable

Waar beginnen de jaren zeventig voor het Vlaamse theater? Je kunt twee data kiezen: ofwel 1968, ofwel de eerste opvoering van *Mistero Buffo* in 1972. De schokgolf die zijn culminatie vond in de straten van Parijs, kende pas een bredere uitwerking in de daaropvolgende jaren. Er was de Werkgemeenschap van de Beursschouwburg geweest, barstend van nieuwe en rebelse ideeën. Het theater moest politiek relevant worden en de kunstenaar had recht op een nieuwe vrijheid. Ik herinner me hoe Bert André vertelde over een verblijf van het collectief in Zuid-Frankrijk. Met de kunst bezig zijn zonder resultaatsverbinding: het getuigde van een nieuwe geest bij een groep acteurs die het 'gewone' theaterleven de rug had toegekeerd. Maar de Werkgemeenschap kreeg het aan de stok met de Raad van Beheer, die er minder van overtuigd was dat Brussel een radicaal geëngageerd gezelschap nodig had en aan het experiment snel een eind maakte. De geest ervan bleef wel bestaan, en vele theatermensen vroegen zich in die vroege jaren zeventig af hoe ze greep konden krijgen op de politieke situatie. Die nood aan verandering moest toch op een of andere manier gestalte krijgen op de planken.



Mistero Buffo, INS, 1972 (archief INS)

Nadat een aantal jonge theatermakers bij de Antwerpse KNS kennis gemaakt hadden met Arturo Corso, assistent van Dario Fo, grepen ze hun kans. Ze ontdekten Fo's teksten: links, toegankelijk en gestoeld op een volkse traditie. Fo zelf gaf aan de *commedia dell'arte* een nieuwe impuls: met 'Arlekijn' kon je weer spelen in circustenten en op openbare pleinen, en de machthebbers ongeremd het vuur aan de schenen leggen. Hier was dat totaal nieuw, terwijl Fo beklemtoonde dat zijn theater op een oude Italiaanse traditie berustte. Vlaanderen had het geluk dat onder de linkse acteurs Charles Cornette de technieken van de Italiaanse stijl virtuoos onder de knie kreeg. De stukken van Fo schonken hem de gelegenheid om uit te blinken. Dus werd het plan opgevat om van Fo een tekst te spelen die weinig eerbied toonde tegenover het gezag en daarbij een heerlijke portie antiklerikalisme aan de dag legde. Alleen bleek dat initiatief niet te passen in de KNS, een huis dat nochtans een sociaaldemocratische stempel droeg. Gelukkig waren Fo en Corso geen onbekenden in Brussel, en zo verhuisde de productie naar de Muntshouwborg van Huysman, die de Vlaamse acteurs ontving op zijn tweede plateau. Op 16 november 1972 ging *Mistero Buffo* in première. Het werd een sleutelmoment in de geschiedenis van het Vlaams toneel.

De voorstelling, die een ongekend succes kende, werd gedragen door het kruim van de Vlaamse acteurs. Jan Declair stond naast Hilde Uitterlinden en Dora van der Groen, die even naar het toneel was teruggekeerd. Maar er was ook Gil Lagay, een tweetalige acteur die later in Rijsel zou gaan acteren bij Gildas Bourdet. Samen kenden ze niet alleen bijval omdat hun voorstelling zo'n vrolijk-rebels karakter had; *Mistero Buffo* bewees ook dat politiek theater van een grote theatrale kwaliteit kon zijn. Onder impuls van Arturo Corso ontdekte men acteurs die getuigden van een enorme vitaliteit. Ze speelden met hun hele lijf en zongen liederen uit de Italiaanse folklore. Wannes Van de Velde had er een Vlaamse versie gemaakt en die samen met het gezelschap ingestudeerd. Nooit eerder had men Vlaamse acteurs zo overweldigend muzikaal bezig gezien. Met andere woorden: *Mistero Buffo* liet een 'totale' acteur zien. Het plezier kon niet op en het enthousiasme golfde door de zaal. Maar *Mistero Buffo* ging om meer dan entertainment alleen: de spelers droegen hun steentje bij tot de politieke bewustwording van de Vlaming, die ze beschouwden als té braaf en té vervreemd van de internationale situatie. Geheel in die lijn rijpte al snel de gedachte om de voorstelling in beide landstalen te spelen. Voor de linkse overtuiging was internationalisme immers een basisbegrip. De acteurs besloten om die internationale gerichtheid fier te laten zien in hun naam. Ze noemden zich de Internationale Nieuwe Scène (INS) en werden met hun voorstelling uitgenodigd op het festival van Avignon. In die tijd was dat ongezien.

Mistero Buffo leverde nóg gespreksstof op: er werd immers gespeeld in het dialect. De taalpolitie van toen, die in het theater nog steeds een cultureel instrument zag om het volk te verheffen, had daar grote moeite mee. Dat de acteurs van een grote naturel getuigden, kon hen niet schelen. De verruiming van de taalsoorten op het toneel was met *Mistero Buffo* radicaal ingezet. De voorstelling kondigde ook een tweede evolutie aan: dat deze ploeg opstapte bij de KNS, betekende een eerste stap naar de versnippering van het veld. De grote huizen konden de nieuwe creatieve dromen niet langer opvangen. Het verlies van meerdere leden van het vaste KNS-ensemble aan *Mistero Buffo* werd dan ook aangevoeld als de eerste artistieke aderlating van het prestigieuze gezelschap. Het zouden er meerdere worden, denk maar aan het opstappen van Luk Perceval zoveel jaar later. Het grote Antwerpse huis had weliswaar ruime middelen, maar de beleidsmatige mentaliteit had hoe langer hoe meer moeite om nieuwe talenten een vruchtbare plaats te gunnen.

Het verhaal van de INS zelf is ingewikkeld. Zijn succes berustte op het schrijftalent van Dario Fo. Na *Mistero Buffo* pakte de groep andere stukken aan: *De Ballade van de Grote en de Kleine Poppen* bijvoorbeeld, waarbij het makkelijk raden is waarop 'groot' en 'klein' slaat. Om de politieke slagkracht nog groter te maken, werd na de voorstellingen een discussie met het publiek op touw gezet. Zo sloot de INS aan bij een tendens die rechtstreeks voortvloeide uit mei '68, de tijd van de volksvergaderingen. Men had deze meegemaakt in de lokalen van de Sorbonne en gezien in oeverloze discussieprogramma's op de VPRO. Niet de leiders of de autoriteiten verdienden het woord, maar 'het volk'. Ik maakte ooit zo'n debat mee tussen acteurs en publiek, op een minder waarschijnlijke plek als het casino van Blankenberge. De discussies kenden een voorspelbaar verloop: ze verliepen chaotisch, er werd gepreekt voor eigen kerk en elke tegenstem kreeg meteen een plek in het ideologische spectrum. De algemene teneur leek erop te wijzen dat Vlaanderen, verrassend genoeg en zeker voor één avond, overtuigd antikapitalistisch was. Ook de acteurs zagen ten slotte in dat dit soort avonden weinig zoden aan de dijk brachten, en lieten de volksvergaderingen vallen.

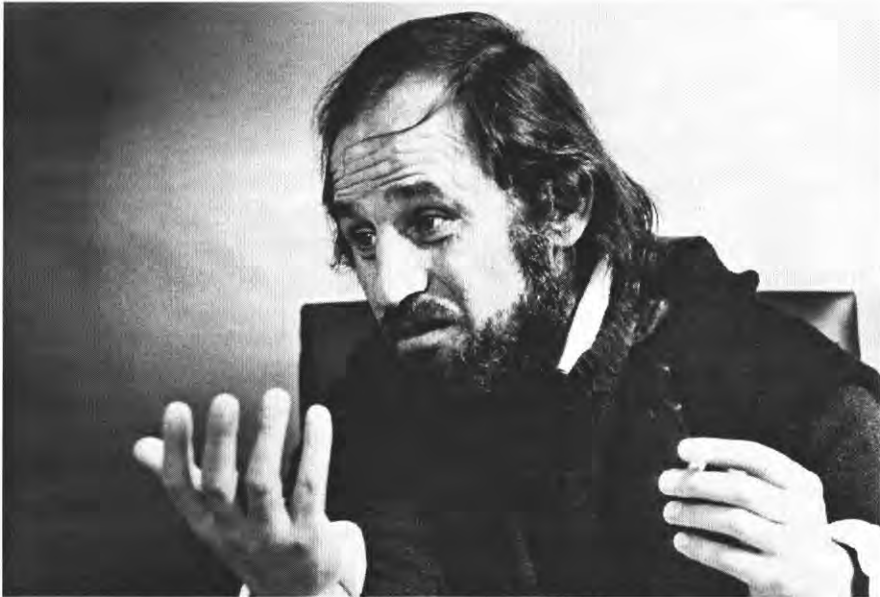
De Internationale Nieuwe Scène kreeg snel af te rekenen met andere problemen. Haar artistieke codes wekten enthousiasme op bij een breed publiek, maar na enkele jaren bleken ze te eenkennig om verder op te bouwen. Het trio Jan Declair, Charles Cornette en Hilde Uitterlinden zorgde voor vuurwerk, maar toen Declair opstapte om zich toe te leggen op monologen (in een eerste fase teksten van Fo) betekende dit kwalitatief een groot verlies. Binnen de groep zwollen ideologische discussies aan die uiteindelijk tot een scheiding leidden. De Mannen van de Dam – zoals het afsplitste deel van de INS zich noemde – wilden eigen

teksten schrijven en de Vlaamse sociale geschiedenis onderzoeken, en zo maakten ze een voorstelling over het ontstaan van de socialistische partij in Gent. Alleen was deze insteek minder krachtig omdat ze tekstueel geen Vlaamse tegenhanger vonden voor Fo. Herman Gilis werkte aan de eerste producties met grote inzet mee, maar ging zijn heil later elders zoeken. Uiteindelijk kwam hij terecht bij Pol Dehert, met wie hij gedurende de jaren tachtig Arca een nieuw elan zou bezorgen.

Het hele verhaal van het politieke theater van de jaren zeventig verliep op een gelijkaardige manier. Het stoelde op de marxistische analyse: men praatte over het leven als over een strijd tussen de kapitalist (met dikke sigaar in de mond) en de opgewekte, militante proletariër. Ook België, op dat moment voorwerp van de eerste staatsvormingen, werd door die rode bril bekeken. Op de achtergrond speelde het conflict in Vietnam mee, waar de Koude Oorlog haar laatste jaren beleefde. Maar met de schok die de eerste oliecrisis teweeg bracht, kreeg het enthousiasme waarop een gezelschap als de INS voortdreef, plots een nostalgische bijklank. Het groepsgevoel moest het jaar na jaar afleggen tegen een groeiend egoïsme. Ieder voor zich en vechten voor een job: die strijd bleek dringender dan de wereldrevolutie.

‘Vlaanderens grootste acteur’

Julien Schoenaerts was al in de jaren vijftig uitgegroeid tot dé vedette onder de eerste generatie acteurs die uit de Studio van het Nationaal Toneel kwamen. Hij had zelfs een paar jaar in Nederland gewerkt, wat toen als de ultieme consecratie gold. In 1968 was hij naar Vlaanderen teruggekeerd om aan te sluiten bij het dramatisch gezelschap van de toenmalige BRT en in 1970 kreeg hij de leiding over het Antwerpse Ringtheater. Toen dat avontuur na enkele jaren faliekant afliep, werd hij in 1977 opgepikt door Jo Decaluwe van het Arcateater. Schoenaerts kreeg er een unieke positie en mocht de stukken kiezen die hem lagen. Hij schitterde in modern repertoire. Zo speelde hij in 1977 *Kaspar* van Peter Handke, een moeilijke tekst in regie van Walter Tillemans. Voor beiden werd het een hoogtepunt in hun artistieke loopbaan. Tillemans zorgde voor een bijzondere vormgeving: alle acteurs droegen hetzelfde witte masker. Schoenaerts kon in zijn tekstzeggings een breed palet bespelen. Zijn stem – lijsig, soms zacht, soms bijtend – moduleert elk woord. Het is net muziek, maar het verliest niets aan dramatische kracht.



**Julien Schoenaerts, datum onbekend.
Foto: Paul Lambert (archieff AMVC-Letterenhuis)**

Omdat *Kaspar* zo'n succes werd kon Tillemans, toen nog vast verbonden aan de KNS, regelmatig terugkeren naar het Gentse theater. Voor het kleine plateau kon hij teksten kiezen die minder geschikt waren voor de grote scène van een stadstheater. Zo kwam Samuel Beckett in het vizier. In een fascinerende *Wachten op Godot* maakte de intrigerende vertolking van Schoenaerts het stuk toegankelijk voor een breed publiek. Even later, in 1979, regisseerde Jo Decaluwe *Eindspel* met Jo De Meyere en opnieuw een onvergetelijke Schoenaerts. Beide spelers vonden in de teksten van Beckett een speelse theatraliteit. Boven alles bleef de karakteristieke stem van Schoenaerts hangen, die de woorden van Beckett liet weerklinken met grote liefde en een juiste intuïtie. Dankzij hem werd Beckett zowaar een populair auteur in Vlaanderen, want Arca speelde niet alleen voor volle zalen in Gent, maar deed ook op tournee het publiek toestromen. Zo was Schoenaerts een van de zeldzame grote acteurs die enkele kapitale teksten uit de Europese avant-garde speelde. Aan de basis lag een bewustzijn van en een zorg voor grote literaire kwaliteit, die meteen ook hoge eisen stelde aan zowel vertolker als publiek. Het is theater als tegenpool van *Mistero Buffo*, maar minstens even beklijvend en het bepaalt de jaren zeventig net zozeer. Dat Walter Tillemans bij Arca ging werken, wijst trouwens andermaal op de artistieke problemen bij de

KNS. Het huis voerde op literair gebied zo'n voorzichtige politiek dat Beckett of Bernhard ongeschikt werden bevonden. De meest getalenteerde regisseur van het Antwerpse stadstheater moest dus elders de teksten gaan verdedigen die hem nauw aan het hart lagen.

Een Zwarte Zaal in een Academie

Nog in Gent, aan de Academie voor Schone Kunsten, was de blik van directeur en theaterliefhebber Pierre Vlerick resoluut op het buitenland gericht. Zo bezocht hij elk jaar trouw het theaterfestival van Nancy, waar voorstellingen passeerden uit alle windstreken. Er was in het buitenland dan ook heel wat aan het bewegen. Grotowski en Kantor hadden ervoor gezorgd dat Polen in de belangstelling was komen te staan. Hongarije had zijn Péter Halász, die het aan de stok kreeg met de autoriteiten en als politiek vluchteling in Frankrijk terecht kwam. In 1977 week hij uit naar New York en richtte er het Squat Theater op, een groep flirtend met performance. In Amerika waren er in die jaren wel meer interessante mensen bezig. The Bread and Puppet Theatre van de Duitser Peter Schumann maakte geëngageerd straattoneel met prachtige poppen, in spektakels die men kan typeren als antikapitalistisch, pacifistisch en gericht tegen het 'militair-industrieel complex'. Iedereen kwam naar Nancy, en als hun voorstellingen niet te omvangrijk waren, haalde Vlerick ze ook naar de Zwarte Zaal in Gent. Ze werden gepresenteerd onder de noemer 'the fringe'. Die term kwam overgewaaid uit Engeland, waar jong talent in kleine zalen – vaak boven een pub – nieuwe schrijvers en gematigd vernieuwende voorstellingen presenteerde. De *fringe* was een antwoord op de grote gezelschappen en stond garant voor een dynamisch, jong en gedurfd toneellevens. In die marge zocht men toen de redding van het theater. Over 'marginaal theater' werd in 1973, onder impuls van Vlerick en de Zwarte Zaal, een internationaal colloquium georganiseerd in Gent. Bij de eregasten was Max Stafford-Clark, de Britse regisseur die vandaag nog steeds op zoek is naar jonge schrijvers. In Vlaanderen zou de blik even later weliswaar van Engeland afgewend worden, maar de idee dat grote organisaties verstikkend zijn, bleef hier grote invloed uitoefenen. Voor het publiek was het duidelijk: er werd experimenteel theater gemaakt, maar – zo klonk het pessimistisch – niet in Vlaanderen.

In Gent was het bezoek van Kantors *Dodenklas* voor velen een overrompelende, onvergetelijke ervaring. Vlerick hield ook contact met wat nieuw was in Nederland en toonde de producties van het Werktheater, het eerste radicale antwoord op Actie Totaal. Hij nodigde verder theatergroep Baal uit, met werk van Brecht en Botho Strauss, of een Majakovski-Meyerhold-productie van het

Onafhankelijk Toneel, met in de cast Jan Joris Lamers en Myriam Koen. Vlerick zette de ramen wijd open en liet voortdurend voelen dat er in het buitenland een theatrale activiteit bestond die in Vlaanderen nauwelijks een tegenhanger vond. Hij maakte nochtans weinig reclame voor zijn voorstellingen. Via het adressenbestand dat hij had samengesteld, volgde een beperkte kring van getrouwen de internationale avant-garde in de Zwarte Zaal. Wel wonnen de theatervormen die hij liet zien, onrechtstreeks aan invloed in Vlaanderen. In Brussel ontstond in 1977 een gelijkaardig initiatief met het Kaaitheaterfestival, het begin van het theateravontuur van Hugo De Greef. Een regelmatige bezoeker van de Zwarte Zaal was ook Jean-Pierre De Decker, die in een aantal eigen regies blijk gaf van zijn voeling met wat er internationaal gebeurde.

De interesse voor het buitenland werd nog vanuit een andere hoek aangewakkerd. Op de BRT-radio was Pol Arias aan de slag gegaan. Hij had een grote liefde opgevat voor het Duitse theater. Dat was in zijn ogen belangrijker dan het Britse toneel, dat in de jaren zestig toch als voorbeeld had gediend. Arias ging elk jaar naar het Berlijnse theatertreffen en bracht daar enthousiast verslag van uit. Het theater aldaar combineerde een groot cultureel bewustzijn, een verbluffende vakbeheersing, een grondige intellectuele doorwrochttheid en een uitzonderlijk theatraal weten. Het waren kwaliteiten die in Vlaanderen grotendeels ontbraken.



Dodenklas, Kantor, 1977 (archief Proka)

Ook leerde hij het Vlaamse publiek het toverwoordje 'dramaturg'. Dat fenomeen was wel bekend bij de KNS, waar Arias en Marianne Van Kerkhoven het eerste dramaturgenteam waren geweest. Via Pol Arias en het Duitse theater kreeg Vlaanderen voortdurend de boodschap dat goed, groot en verontrustend theater vooral te danken was aan de analyse van een getalenteerde dramaturg. In Duitsland had het woordje *fringe* ook geen enkele weerklank gevonden. De vernieuwers aldaar, die al heel vlug tot de top van het Europees toneel werden gerekend, werkten allen in grote structuren. Theater was voor hen een belangrijke kunst, die met alle beschikbare middelen verdedigd moest worden in het centrum van de stad, op het kruispunt van alle politieke en sociale discussies. Zo maakte Arias' kronieken in Vlaanderen de hunkering los naar een ander soort theater. Hij effende de weg voor Jan Decorte, die in Duitsland ging kijken naar regisseurs als Grüber en Gosch. De invloed daarvan zou uiteindelijk in 1982 te zien zijn in *Maria Magdalena*, een voorstelling waarmee Decorte zich kenbaar maakte als een controversieel theatermaker en een nieuwe periode in de Vlaamse theatergeschiedenis inluidde. Dat deze productie gecreëerd was bij de ooit links-trotskistische groep Het Trojaanse Paard, wijst er opnieuw op hoe het politieke theater uit de jaren zeventig bij de relikven was bijgezet.

Verkeken kansen

Vanuit internationaal perspectief blijven de jaren zeventig ook in het geheugen hangen als de jaren van de verkeken kansen. Het belangrijkste slachtoffer was Franz Marijnen. Toen hij zich, met zijn voorkeur voor lichamelijk theater *à la* Grotowski en zijn verrijkende Amerikaanse ervaringen, in 1973 liet verleiden om een productie te maken bij het NTG, werd *Yerma* een grote ontgoocheling. "Niets van wat Grotowski bedoelt, is toepasselijk op een huis als NTG, waar acteurs hun vak uitoefenen als een beroep. Aan dat gesubsidieerde bedrog doe ik niet mee. Ik ga liever bloemkolen planten." Voor de stadstheaters in Vlaanderen leek Marijnen verloren. Hij week uit naar Rotterdam, waar Carlos Tindemans in de stedelijke Toneelraad zetelde en het voor hem opnam. Marijnens eerste voorstelling werd *Het Liefdesconcilie* (1976) van de Duitse auteur Oskar Panizza. Al viel de productie duur uit, de artistieke kwaliteit ervan was zo overdonderend dat de Toneelraad de Vlaamse regisseur absoluut in Rotterdam wilde houden. Marijnen accepteerde de leiding van een nieuw repertoiregezelschap. Hij gaf het de naam Ro Theater en waagde het – zeker in de eerste jaren – om de mentaliteit van de avant-garde op een groot gezelschap te enten. Met de vijftien producties die daaruit voortkwamen, schreef Marijnen geschiedenis. De Vlamingen, fier op de prestaties van 'hun' topregisseur, ondernamen regelmatig de tocht naar Rotterdam.

Maar waarom moest dit theater bij de noorderburen gemaakt worden? In *Het Liefdesconcilie* rekende Marijnen subversief af met zijn katholieke verleden, de plek om dat te doen was Vlaanderen. Maar Vlaanderen was Vlaanderen, leerde ook criticus Jef De Roeck. Zijn lovende artikel in *De Standaard*, over Marijnens visie op paus en kerk in *Het Liefdesconcilie*, bracht hem in conflict met de hoofdredactie. Intussen kon je echter in de Vlaamse stadstheaters – met een sporadische uitzondering van het meer creatieve en dynamische NTG – zelden zoiets opwindends zien.

Het Vlaams theater wordt professioneler

Dat er veel gelegen was aan de precaire economische toestand van de schouwburgen in die tijd, valt op te maken uit een commentaar van Nand Buyl, die toen de KVS leidde. “Vóór het Theaterdecreet (het eerste dateert van 1975) liepen de theaters grote risico’s. Een theater leiden was toen te vergelijken met een café uitbaten: als er veel volk kwam, was er geld over. Was er een tekort, dan moest de directeur dat zelf bijpassen. Er werd dan ook op veilig gespeeld met veel komedies op het programma. Vanaf het Theaterdecreet stond er al eens een ‘moeilijk’ stuk geprogrammeerd, maar we moesten daar heel voorzichtig mee zijn, want het publiek volgde niet altijd.” Overheidssteun in het begin van de jaren zeventig viel nauwelijks te vergelijken met de huidige subsidies. En ook de sociale situatie van de acteur liet te wensen over. Wie in het kleine, veelal ongesubsidieerde circuit actief was, moest dat doen voor bijzonder weinig geld. De grote gezelschappen konden hun werknemers beter betalen, maar die waren evenzeer ontevreden, want hun collega’s bij het dramatisch gezelschap van de BRT (onder meer Dora van der Groen en Julien Schoenaerts) kregen een veel beter loon. Zo vonden de marge en het centrum van de theaterwereld elkaar in een protest tegen deze toestand. In 1974 gingen de Vlaamse beroepstheaters wekenlang in staking. Intussen probeerden onderhandelaars als Jef Demedts betere of gewoon billijke arbeidsvoorwaarden af te dwingen van de staat. Rika De Backer-Van Ocken, minister van Nederlandse Cultuur en Vlaamse Zaken in het toen pas herschikte België, had daar ook wel oren naar. Met de hulp van kabinetschef Johan Fleerackers wilde ze nieuwe decreten schrijven.

In 1975, op 20 mei, kwam er een ‘decreet houdende de subsidieregeling voor de Nederlandstalige Toneelkunst’. Het gold vanaf 1 januari 1976 voor alle theaters die toen als beroepsgezelschap werden omschreven: de KNS, het KJT, de KVS, het RVT (Reizend Volkstoneel) en het NTG. De rest viel onder de noemer ‘semiprofessioneel’ en moest nog zes maanden wachten. Het decreet wordt voor-

al herinnerd om haar sociale karakter. Toenmalig leidend cultuurambtenaar Alfons Van Impe betreurde het bijvoorbeeld dat er zo weinig artistieke eisen werden gesteld. Zo was het niet langer nodig om nieuwe Vlaamse toneelstukken te spelen (en Van Impe was auteur). Wel probeerde het decreet greep te krijgen op de nieuwe theaterpraktijk van de jaren zeventig. Aangezien de versnippering of – om een positief woord te gebruiken – de vermenigvuldiging van de initiatieven om zich heen greep, werd de hele sector in kaart gebracht. Het decreet voerde de categorieën A, B, C en D in en elke categorie kreeg zijn eigen subsidievoorwaarden. Tot categorie A behoorden de repertoiregezelschappen (die we nu stadstheaters noemen). Daarnaast waren er spreidingsgezelschappen, kamergezelschappen en gezelschappen voor experimenteel of vormingstoneel (categorie D). Categorie A kon aanspraak maken op de meeste subsidies, want er werd deze gezelschappen decretaal vijftientig lonen toegekend. Voor het eerst kregen de drie stadstheaters ook evenveel subsidie. Bij elke categorie hoorden kwantitatieve eisen: een A-gezelschap moest acht producties per jaar brengen, een zaal hebben van 450 zitplaatsen en 160 opvoeringen spelen. Een D-gezelschap moest maar één productie maken, maar deze moest wel 75 keer spelen. Daarbij moest de troep bestaan uit vijftig procent professionelen en vijftig procent amateurs (wat onmiddellijk de discussie deed losbreken over wat nu precies een professioneel acteur was). Die categorieën doen nu erg verouderd aan en het komt ook vreemd over dat de INS decretaal gesproken vormingstoneel was, waardoor het in dezelfde categorie terechtkwam als het pas opgerichte Raamtheater. De subsidies zelf werden op jaarlijkse basis uitbetaald, na het advies van de Raad voor Toneel.

Deze regeling betekende een hele verbetering, niet in het minst sociaal, maar ze creëerde vanzelfsprekend ook eigen problemen. Zo kan men zich afvragen of het decreet de versnippering waarover later vaak geklaagd zou worden niet mee in de hand heeft gewerkt. De indeling was erg stroef en veronderstelde dat het veld zich altijd zou laten vangen onder de petjes van 1975. Daarnaast werd de uitbetaling van de subsidies een constante zorg, omdat men jaarlijks te maken kreeg met de controlerende bureaucratie van de Vlaamse Gemeenschap. Het geld kwam steevast te laat, waardoor de organisaties zich tot banken moesten wenden, die dan in de vorm van interesten een deel van de subsidies opstreken. Ten slotte was er de Raad van Advies, die netjes politiek was opgedeeld. Zo hadden de verschillende troepen hun eigen beschermheren. De KNS en het INS behoorden tot het socialistische kamp, terwijl het Mechels Miniatuur Theater onder de bescherming van de katholieke zuil viel. De KVS kon meer rekenen op de liberalen en het Brussels Kamertoneel van Rudi Van Vlaenderen had de steun van de Brusselse politici. Het toekennen van de subsidies kwam dus neer op een systeem van nauwkeurig afwegen. Daarbij voelde de linkse en vrijzinnige kant zich steeds

bedreigd door de grote invloed van de katholieken op het culturele leven, terwijl de katholieken telkens erg verbaasd deden over zoveel wantrouwen. Toen Patrick Dewael in de jaren tachtig minister van Cultuur was, schreef hij over het decreet van 1975: "Het ademt de geest van de jaren zestig/vroege jaren zeventig en van de CVP-ministers die mee aan de onderhandelingstafel zaten. De woorden creativiteit en vernieuwing heb ik vergeefs in de tekst gezocht."

Deze politisering van het theaterveld speelde vooral een rol op beleidsniveau, want het had weinig weerslag op wat de verschillende gezelschappen concreet op de planken brachten. Wel gaf de samenstelling van de Raad de kleinere groepen het gevoel dat de grote gezelschappen bevoordeeld werden. Niet geheel onte-recht, want de beleidsmakers gingen er nog altijd vanuit dat toneel dat prestige en artistieke reputatie gaf, in de grote huizen gemaakt hoorde te worden. Elk jaar waren de kleine organisaties bang dat ze ineens niet meer in aanmerking zouden komen. De grote gezelschappen keken dan weer met argwaan naar de nieuwe groepen, en vreesden dat ze er subsidies zouden bij inschieten. Natuurlijk was het cultuurbudget te klein om op alle wensen in te kunnen gaan. Voortdurend hoorde je van de gezelschappen de klacht dat er te weinig uit de subsidiepot te halen viel. Op dat vlak is er niks veranderd, alleen gebeurde in de jaren zeventig de subsidieverdeling een stuk toevalliger dan nu. Patrick Dewael merkte daarover op: "Het was een rondedans die nog altijd goed is voor sappige, maar vooral hilarische verhalen in de dagbladpers." Zo ontstond de toestand die in de jaren tachtig grote spanningen zou opleveren tussen de gevestigde troepen en het nieuwe talent. De invoering van een nieuw decreet zou echter nog tot 1993 op zich laten wachten.

Maria Magdalena

Wanneer eindigden de jaren zeventig op theatervlak? Natuurlijk niet in 1980. De beste datum lijkt mij de première in 1982 van *Maria Magdalena* van Jan Decorte. Hij vond in die productie niet alleen een geheel eigen stijl, maar gaf ook aan dat het Vlaamse theater plots andere en grotere artistieke ambities had. We staan dan aan het begin van de Vlaamse Golf, een echt nieuw begin.