

SCHOUWBURGEN IN BLOEI EN VERVAL

Johan THIELEMANS

De geschiedenis van de stadstheaters vanaf de Tweede Wereldoorlog tot vandaag vertoont een duidelijke curve. Al sinds de naoorlogse jaren worden de stadstheaters gezien als kernen die het 'belangrijke theater' horen te produceren. Alleen hebben deze theaters daar aanvankelijk de instrumenten niet voor, wat leidt tot een voortdurend streven naar een verbetering van de artistieke werking. De groei naar een echt professioneel theater vindt plaats in de jaren zestig, wanneer deze theaters zich gaan richten naar voorbeelden uit het buitenland. Niet alleen breidt het publiek uit, ook de appreciatie van de critici neemt toe.

Maar terwijl de stadstheaters de aandacht en de volle steun van de overheid krijgen, ontwikkelen zich buiten hun muren nieuwe tendensen. Het gaat om stukken die in de reguliere huizen het publiek te veel zouden shockeren, en speelstijlen die haaks staan op het 'klassieke' (ingeleefd realistische) acteren dat in de schouwburgen op dat moment regel en ideaal is. Zo evolueren de stadstheaters in de loop van de jaren zeventig langzaam tot afgesloten burchten. Er zijn talentrijke acteurs aan de slag maar zij worden ouder, terwijl de jeugd er nauwelijks een plaats vindt. In de jaren tachtig en negentig leidt dat tot een ware crisis. In het Vlaamse theaterlandschap bepalen dan onvrede, ondankbaarheid en misprijzen de toon. De eenentwintigste eeuw brengt een noodzakelijke en radicale verandering, waardoor de stadstheaters weer in het middelpunt van de belangstelling komen te staan.

In de tijd van het ensemble

In de jaren vijftig en zestig bestaat een stadstheater uit een 'grote troep', zoals die ook in het buitenland in zwang is. Een acteur of een actrice die zich bij dit grote gezelschap voegt, verwerft een sociale status die buiten het stadstheater ontbreekt. Men tekent een contract met zicht op een loopbaan van lange duur. Het is een medaille met twee kanten: bij de grote huizen verzekert men zich van een minimale sociale zekerheid, maar tegelijkertijd gaat men het engagement aan om lange tijd op eenzelfde plek te spelen. Acteurs blijven twintig tot dertig jaar samen. Zo is Nand Buyl als jongeman onmiddellijk na de oorlog bij de KVS aangetroten en hij zal er zich pas in de jaren negentig uit terugtrekken. Zijn collega Senne Rouffaer treedt aan in 1956 en blijft een veertigtal jaar. Bij het nieuwe

NTG (opgericht in 1965) zullen jonge talenten als Blanka Heirman, Chris Boni, Hugo Van den Berghe en Jef Demedts dertig jaar lang het gezicht van de troep bepalen. De artistieke loopbaan van deze acteurs wordt dan ook gekenmerkt door periodes van sleur, onderbroken door uitzonderlijke momenten: bij een bijzonder stuk, of wanneer een regisseur hen tot een buitengewone prestatie brengt. Ze delen de vaste overtuiging dat acteren een vak is, waarvan ze de knepen onder de knie hebben. Op die vakkennis kunnen ze altijd terugvallen. Zo ontstaat een stijl die in de jaren zestig nog fris is, maar later zal verglijden tot een uitgeleefde code.

Het KNS-gezelschap bestaat in die tijd uit 16 dames en 25 heren en ook de KVS heeft een groot *tableau de la troupe*. Zo'n uitgebreid ensemble is nodig voor de vele producties die per jaar gemaakt worden. Het theater krijgt een gezicht dankzij zijn acteurs: het publiek kan hun artistieke ontwikkeling van seizoen tot seizoen volgen. Voor de directie komt het er wel op aan om de spelers op een interessante manier in te zetten, zodat het voor de vaste toeschouwers boeiend blijft om hun geliefde acteurs in uiteenlopende opdrachten te zien evolueren. Alleen heeft het theater het moeilijk om een *ruim* publiek te rekruteren. Zowel in Antwerpen als in Brussel is men verplicht om elke week met een première uit te pakken, om aan de gestipuleerde 150 voorstellingen per seizoen (volgens het K.B. van 14 september 1954) te kunnen voldoen. In de eerste jaren van het Nationaal Toneel werden er per seizoen soms tot 36 stukken gespeeld. Zij stonden elk een week in de eigen schouwburg en werden daarna gespeeld in Gent (een vaste stek) en in 23 andere steden. 'Nationaal Toneel' betekende immers niet alleen voorstellingen van hoge kwaliteit (een zelden waargemaakte ambitie), maar ook het betrekken van de hele gemeenschap, een 'nationale' opdracht dus. Wat de stadstheaters in de jaren zestig verder kenmerkt, is het feit dat de directeurs - ongeacht hun artistieke credo - boven alles een breder publiek moeten aanspreken. De angst voor lege stoelen zit er flink in.

Dat alles heeft repercussies op het repertoire. Door de sociologisch verscheiden samenstelling van het publiek, moet ook het jaarprogramma op verschillende poten staan. Vooreerst zien stadsgezelschappen het als hun taak om met klassiekers de traditie levend te houden: vaak speelt men in september Shakespeare, ook Vondel staat nog op het programma. Daarnaast bestaat het pakket uit thrillers en komedies, aangevuld met Vlaamse volksstukken als *De Paradijsvogels*. De programmamakers zien erop toe dat het aanbod toegankelijk blijft en wagen zich niet te ver. Tussen de stadstheaters en de lokale politiek bestaan sterke banden, en dus moet je met die beleidsmakers rekening houden. Het is balanceren op een dunne lijn. Bertolt Brecht kán, ondanks zijn marxistische karakter. Maar Rolf Hochhuth en zijn *Plaatsvervanger* kunnen niet: het zou de katholieke goege-

meente te zeer voor de borst stoten, en die is op dat moment nog erg invloedrijk. Bij hun keuze van de stukken willen de theaters wel aansluiten bij wat in het buitenland als belangrijk wordt ingeschat. In de jaren zestig is dat vooral Amerika. Als op Broadway of in The West End een nieuw succes wordt gemeld, is men er als de kippen bij. Ook op de bühne spelen de voorbeelden uit het buitenland een grote rol. Acteurs en regisseurs willen er staan als Amerikaan, Fransman of Engelsman. Zo heeft een theatervoorstelling een dubbele functie. Ze biedt niet alleen plezier maar informeert tegelijkertijd wat zich elders in de wereld afspeelt.

Een groot probleem vormt het Nederlandstalig repertoire. Plichtsgetrouw zullen de stadstheaters Vlaamse stukken spelen, maar noch bij de spelers, noch bij het publiek gaat dat gepaard met groot enthousiasme. Een uitzondering vormen de volksstukken van Gaston Martens of Jos Jansen, Hugo Claus is de witte raaf. Andere theaterauteurs zijn vandaag, niet geheel ten onrechte, vergeten. Zo werden de theaters wel gedwongen om hun stukken uit het buitenland te halen. De overheid betreurt dat en neemt in de loop van de jaren zestig maatregelen - ze gaat werk van eigen bodem eisen. Minister van Cultuur Van Elslande voorziet extra middelen om de eigen creatie te stimuleren. Een heikel punt, want de minister hoopt in de eerste plaats op een culturele reflex bij de gezelschappen. De som die hij aan een nieuwe tekst wil besteden is dan ook net hoog genoeg om aantrekkelijk te zijn, maar te laag om de theaters alleen voor het geld een Vlaamse tekst op de planken te doen brengen. Schoorvoetend gaan de gezelschappen mee in wat de minister verlangt, maar een nieuwe bloei van onze toneelliteratuur heeft dat niet opgeleverd.

Stadsgezelschappen hebben een emotionele band met de plek waar ze actief zijn, ze zijn echt 'van de stad'. Voor de Brusselse Vlaming is de KVS de plek voor Vlaamse cultuur in een sterk Franstalige omgeving. Antwerpen is fier op de reputatie van 'zijn gezelschap' en draagt een aantal acteurs een warm hart toe. Voor Gent geldt hetzelfde. Wanneer daar in 1965 een eigen professioneel gezelschap wordt opgericht, voelt de stropendrager zich opgenomen in de algemene Vlaamse cultuur. Dat er geen troep was vol Gents talent, werd als een achteruitstelling gevoeld. In alle gevallen zijn de lotgevallen van de theaters - artistiek en professioneel - onderwerp van gesprek aan de toog. Op dat vlak heeft een stadstheater een unieke betekenis. Als daarbuiten goed toneel gemaakt wordt - in die periode vooral in de keldertheaters - dan brengt dat nooit deze persoonlijke band met zich mee. Dan blijven dat 'gebeurtenissen binnen de theaterwereld'. Een stadstheater daarentegen wordt aanzien als een 'officieel' theater.

Het Nationaal Toneel

Belangrijk voor een goed begrip van de stadstheaters in de jaren zestig, is het verhaal van hun ontwikkeling na de Tweede Wereldoorlog. Een belangrijke figuur was Herman Teirlinck, die reeds van bij het begin van de twintigste eeuw ijverde voor meer kwaliteit. Het Vlaamse theater moest af van zijn positie van 'kleine broer' in Europa. Theater had volgens Teirlinck een belangrijke sociale en culturele rol te spelen in de grote cultuurtraditie die een nationale maatschappij moest voortbrengen. Meteen wees hij op de verantwoordelijkheid van de overheid, en het beleid zou ook effectief een steeds grotere rol gaan spelen. Niet alleen wilde de Belgische Staat een Nationaal Toneel (met een Franstalige en een Vlaamse poot) oprichten, maar de Minister van Cultuur en zijn adviesraden zouden bovendien voor wetten en Koninklijke Besluiten zorgen.

Zo kwam op 19 september 1945, mee door Teirlincks invloed, het Nationaal Toneel tot stand. Op 1 juli 1946 werd de Studio van het Nationaal Toneel (de latere Studio Herman Teirlinck) opgericht: de acteurs van de toekomst moesten een betere opleiding krijgen. Daarmee was de trend naar een grotere professionalisering gezet. De KNS werd het belangrijkste gezelschap van Vlaanderen, terwijl de Gentse KNS als professioneel gezelschap werd opgedoekt onder invloed van Camille Huysmans. Het Antwerpse gezelschap zou nu de schouwburg in Gent bespelen, want een van de taken van het Nationaal Toneel was de verspreiding van hoogstaand toneel. In plaats van de middelen te versnipperen, wilde het beleid het beschikbare talent concentreren in één gezelschap.

De eerste directeur van het Nationaal Toneel was Vik De Ruyter, van liberale huize. Al tijdens zijn tweede seizoen nam hij ontslag door een conflict en werd opgevolgd door Firmin Mortier, die het gezelschap zestien jaar lang zou leiden. De Antwerpse politici beslisten toen om de culturele taken in de stad netjes per partij op te delen. De KNS zou geleid worden door een socialist, de katholieken kregen de Opera. (Dat systeem is taai gebleken: het is pas in de jaren negentig verdwenen met de oprichting van het Toneelhuis onder Luk Perceval.) De consolidatie van het Nationaal Toneel onder Mortier betekende echter niet dat de discussies van de baan waren. Moest het gezelschap echt zo veel reizen? Kon het gezelschap van Brussel niet opgeslorpt worden, of minstens meedraaien onder dezelfde vlag? Men koos voor het laatste. Maar terwijl de producties van Antwerpen op voldoende publiek konden rekenen, kwam er bijna niemand naar de Brusselse creaties kijken. Hun kwaliteit bevredigde niet.

Vik De Ruyter trok in 1956 naar de (liberalere) KVS, om daar als directeur revanche te nemen voor zijn mislukking in Antwerpen. Hij wilde van het Brusselse ensemble een evenwaardige tegenspeler maken, en wist dat het niveau alleen verhoogd kon worden door het gezelschap langer te laten repeteren. Dat impliceerde ook dat er langere speelperiodes kwamen. In 1958 probeerde De Ruyter voor het eerst een tweewekenstelsel uit. Dat viel zo goed mee dat Firmin Mortier dit Brusselse voorbeeld in 1960 volgde in Antwerpen. Hier was het resultaat nog gunstiger: nadat de stukken twee weken in Antwerpen op de affiche hadden gestaan, gingen ze vervolgens voor twee weken naar Gent. De voorbereidingstijd werd in één klap verdubbeld.



Bert Van Kerkhoven

© Frans Claes - AMVC Letterenhuis, Antwerpen

KNS: de periode Van Kerkhoven

Zo treden we de jaren zestig binnen. Wanneer Mortier in 1963 als directeur bij de KNS weggaat, heeft de schouwburg een probleem, want de sterkste persoonlijkheid na Mortier is Fred Engelen. Die wordt als regisseur en als pedagoog erg gewaardeerd, maar heeft na een conflict een aanstelling in Zuid-Afrika aanvaard. Gelukkig vindt men Bert Van Kerkhoven (vader van Marianne Van Kerkhoven) bereid om de radio te wisselen voor de schouwburg. Hij zorgt in de jaren zestig voor een opmerkelijke opbloei van het gezelschap. Zijn programma is eenvoudig: weg met de routine en gaan voor kwaliteit. In 1964 besluit hij de voorstellingen drie weken te spelen, wat grote gevolgen heeft voor het productieritme: nu worden er per seizoen nog maar twaalf voorstellingen gespeeld. De strijd om het publiek zal er niet minder op worden, integendeel.

Met Dries Wieme introduceert Van Kerkhoven de eerste dramaturg in Vlaanderen, maar in de eerste plaats heeft hij natuurlijk talentrijke regisseurs nodig. Die liggen niet voor het rapen. Steracteurs als Willy Vandermeulen en Jos Gevers krijgen regieopdrachten, maar de resultaten bekliven zelden. Veel begaafder blijkt Walter Tillemans. Hij is een nieuwsgierige en gedreven intellectueel, die Vlaanderen als benauwend en kleingeestig ervaart. Daarom gaat hij zijn geestelijk en artistiek voedsel in het buitenland zoeken. Zo vertegenwoordigt hij dat belangrijke moment in de Vlaamse artistieke ontwikkeling waarop men zich sterk bewust wordt van een culturele achterstand. Tillemans verklaart die achterstand graag vanuit een intellectuele leegloop, waarvoor de val van Antwerpen in 1585 symbool staat. Hij sluit zich aan bij de avant-garde van die tijd, gaat als uitgesproken sociaal-democraat theater gebruiken als een politiek wapen en ontloopt zich tot de Brecht-regisseur bij uitstek.

Dat valt bijzonder goed bij Van Kerkhoven, die bij een bezoek aan Oost-Duitsland sterk onder de indruk is geraakt van onder meer de prestaties van het Berliner Ensemble. Tillemans krijgt dan ook de volle steun van zijn directeur. Geïnspireerd door Brechts modelboeken maakt hij een boeiende *Kaukasische Krijtkring*, en ontdekt zo twee acteurs die helemaal in die nieuwe stijl blijken te passen: Julienne Debruyne en Luc Philips. Philips is klein van gestalte, pezig en zenuwachtig. Hij leent zich uitstekend voor slimme personages: in zijn hoge stem, vaak scherp als een mes, kan hij alle ironie leggen die een tekst voorschrijft. Philips schittert niet alleen als de corrupte rechter in de *Kaukasische Krijtkring*, maar ook als de Tsjechische volksheld Schweyck en als Puntilla (met tegenover zich de jonge Jan Declair). Zo vormt Tillemans een succesvol duo met Luc Philips en samen zorgen ze voor de grote toneelmomenten uit de jaren zestig.

Hun samenwerking wordt bekroond met een *Koning Lear* waarin Luc Philips vergast op een meesterlijke vertolking.

Zijn ervaring met episch theater wendt Tillemans in 1967 aan voor *Het Goudland*, een meeslepende Claus-bewerking van een roman van Conscience over de Vlaamse emigratie naar Amerika. Dat Tillemans ook een persoonlijke versie van een stuk van Brecht kan maken, los van de modelboeken, bewijst hij in het seizoen 1966-67 door de actie van *Man is Man* naar Vietnam te verplaatsen. De reactie is tekenend voor wat de gemeenschap toen van een stadstheater verwacht: de voorstelling levert een rel op. Mag de KNS wel zo'n duidelijke anti-Amerikaanse stelling innemen? Zowel de pers als de bewindvoerders (in casu het Antwerpse stadsbestuur) reageren in die tijd nog altijd vrij conservatief. Theater maken blijft een strijd tegen duffe bekrompenheid.

Van Kerkhoven blijft ook buiten de KNS naar nieuwe regisseurs zoeken: zo engageert hij Kris Betz, Dré Poppe, François Beukelaers en Rudi Van Vlaenderen. Hij haalt ook de Nederlandse acteur en regisseur - in beide disciplines een schitterend talent - Ton Lutz naar Antwerpen. In de gemiddelde stadstheaterproductie blijft echter één groot manco opvallen: zelden krijgen de regisseurs het ritme van een voorstelling onder controle. De scènes volgen elkaar braafjes op, een bewust spel met versnelling en vertraging in de tijd is vaak zoek. Vooral bij Shakespeare levert die gebrekkige spanningsboog problemen op. Vandaar dat *Koning Lear* van Tillemans zo bejubeld zal worden: voor één keer vindt een voorstelling zijn juiste adem.

Net als bij de regisseurs doet zich ook bij de acteurs een verschuiving van generaties voor. Meer ervaren acteurs trekken naar het pas opgerichte Dramatisch Gezelschap van de BRT, omdat de Openbare Omroep beter betaalt en gunstiger werkomstandigheden aanbiedt dan de schouwburgen. Zo is het Vlaams toneel iemand als Dora van der Groen kwijtgeraakt. Een andere verlokking blijkt Nederland, waar een beter artistiek klimaat heerst en de lonen hoger liggen. Voor een paar jaar verliest Vlaanderen Julien Schoenaerts aan Amsterdam, nadat hij als jonge acteur in Antwerpen een vedettestatus heeft verworven. Van die nood een deugd makend, engageert Van Kerkhoven jonge acteurs met een degelijke opleiding bij de Studio: Julienne De Bruyn, Hilde Uytterlinden, Bernard Verheyden, Denise Zimmerman en de broers Declair. Het lijkt geen twijfel: deze jonge, talentvolle honden leveren Van Kerkhoven, in combinatie met publieksfavorieten als Jos Gevers en Gaston Vandermeulen, een gezelschap op van hoog niveau.

Van Kerkhoven kiest ook resoluut voor een modern programma. Zo floreren op de KNS-speellijst van 1967-1968 *Purper Stof* van de Ier O'Casey en *Tango* van Slawomir Mrozek, een Poolse auteur die aansluit bij het avant-gardistische absurde theater - in die tijd een gewaagde keuze voor een stadsgezelschap. Verder kan het Antwerpse publiek dat seizoen naar *De Humorist* van John Osborne en naar *In Wankel Evenwicht* van Edward Albee (zijn beroemde *Who's afraid of Virginia Woolf* is door de KVS ingepikt). Tussen de klassiekers staan *De Meeuw* van Tsjechov en *Coriolanus* van Shakespeare, met in de hoofdrol een jonge Jan Declair.



Victor De Ruyter

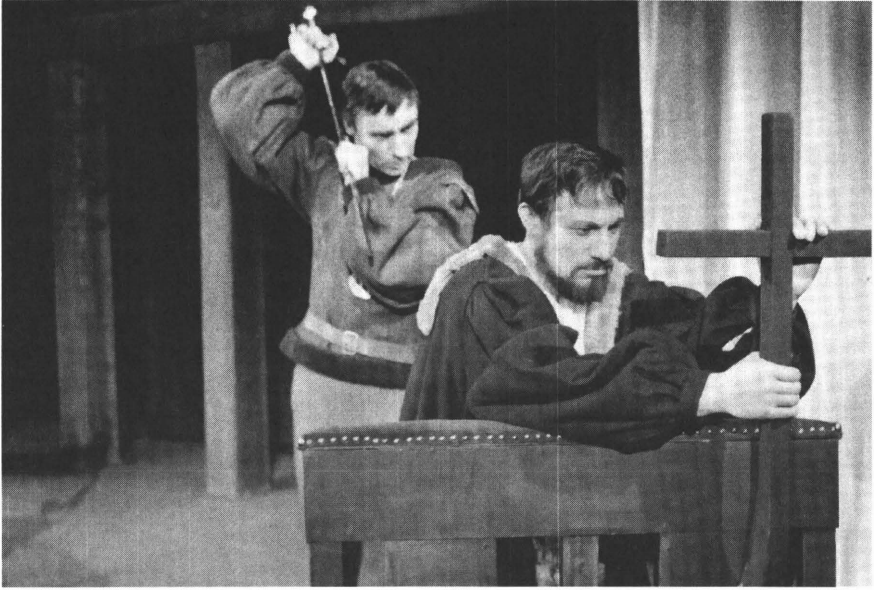
© Onbekend

KVS: de periode Victor De Ruyter

Intussen beweegt het theater ook in Brussel, waar de ambitie van Victor de Ruyter om het peil van de KVS op te krikken, langzaam begint te renderen. Dat Brussel tot op dat moment altijd heeft moeten onderdoen voor Antwerpen, heeft veel te maken met het kleinere budget waarmee de KVS het moest rooien. De acteurs werkten zich te pletter voor de dertig producties die de KVS per seizoen uitbracht. In het begin van de jaren zestig schroeft De Ruyter dit aantal met succes terug tot twintig. Alleen heeft hij één bedenkelijke obsessie: hij wil zelf regisseren. In Antwerpen had deze ambitie hem zoveel problemen opgeleverd dat hij moest opstappen, maar in Brussel kan hij zijn droom waarmaken. In één seizoen regisseert hij tot vijf producties, waaronder nieuwe Claus-stukken als *Kijk mama zonder handen* en *De Dans van de Reiger*. Memorabele theateravonden levert dat echter niet op.

Wel neemt De Ruyter een aantal belangrijke artistieke beslissingen. Zo wil hij zijn acteurs confronteren met buitenlandse regisseurs. Hij nodigt de Zwitser Robert Freitag uit voor een regie van *Luther*, het nieuwe stuk van John Osborne. Freitag introduceert een andere vorm van scenografie waarin het beeld een belangrijke betekenis krijgt. Hij blijkt erg goed met de Vlaamse acteurs over weg te kunnen, zodat hij later opnieuw in Brussel wordt uitgenodigd om Schillers *Don Carlos* te regisseren. De Zwitser beschikt over een degelijk handwerk voor de mise-en-scène van zo'n klassiek stuk met een grote cast. Jef Demedts speelt de jonge Spaanse prins en start daarmee een lange carrière van grote klassieke rollen. Het is zijn laatste grote prestatie in Brussel voor hij naar het nieuwe Gentse gezelschap zal verhuizen.

Ook regisseur Jo Dua krijgt alle kansen en zal uiteindelijk zo'n vijftig stukken op zijn palmares schrijven. Bij hem merken we een nieuwe aanpak. Hij heeft oog voor een moderne scenografie en omringt zich daarvoor met interessante mensen. Zo doorbreekt hij niet alleen de scheiding tussen Vlamingen en Franstaligen door een samenwerking met schilder-scenograaf Serge Creuz, maar klopt hij ook aan bij schilder Octaaf Landuyt. Dua vindt de aankleding van een stuk belangrijk en kiest vaak voor decors met een eclectisch karakter. Zijn toneelbeeld voor *De Boer van Paemel* (1962), ontworpen door Francis Purnelle, draagt zoveel moderne kwaliteit in zich dat het ook vandaag nog dienst zou kunnen doen.



Hamlet met Senne Rouffaer

© J Billen - AMVB Archief van de KVS, Brussel

Op de bühne kan Dua rekenen op het grote, nieuwe talent dat Senne Rouffaer heet. De twee leerden elkaar kennen bij een openluchtspel dat Michel de Ghelderode in 1955 schreef voor Sint-Lambrechts Woluwe: *Lenneke Mare*. Dua assisteerde bij de regie van Joris Diels, die daarvoor even uit zijn verbanning naar Nederland teruggekomen was. Rouffaer, toen nog vrijwel onbekend, maakte in de rol van de nar zo'n indruk dat hij het jaar daarop vanzelf werd opgepikt door Victor de Ruyter. Rouffaers kwaliteiten blijken veelvuldig. Hij heeft een groot inlevingsvermogen en komt eerlijk over, wat hem op scène een grote uitstraling geeft. Daarbij is hij iemand die van het woord houdt. Zijn metalen stem, zijn uitzonderlijke dictie en zijn gevoel voor de muzikaliteit van een tekst maken van hem de gedroomde vertolker van grote klassieke rollen. Als Jo Dua *Hamlet* enceneert, valt zijn keuze dan ook op 'de Vlaamse Laurence Olivier'. In 1966 zal Dua ook zijn *Marat/Sade* van Peter Weiss enceneren met Rouffaer in een hoofdrol. Dat stuk is op dat moment erg controversieel - het is een van die weinige keren dat een stadsgezelschap zich moedig toont. Rouffaer schittert en sleept de Helena-prijs voor beste acteur in de wacht. Dua van zijn kant heeft goed naar de beroemde regie van Peter Brook gekeken. Hij zal in de jaren zestig nog voor meer topmomenten zorgen.

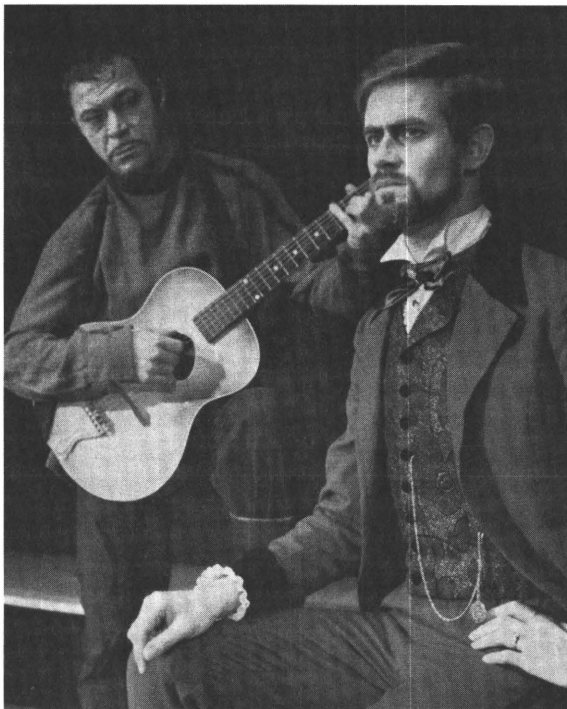


***Marat/Sade* (1965) van Peter Weiss**

© Onbekend - AMVB Archief van de KVS, Brussel

Het publieke succes van een voorstelling hangt dus sterk samen met de deelname van een aantal talentrijke spelers. Vooral Nand Buyl op de affiche betekent in de regel volle zalen. Hij is een uitzonderlijke komediespeler met een ongehoorlijk gevoel voor timing en weet precies hoe hij een publiek aan het lachen moet brengen. Zo vertelde een medespeler ooit dat op een avond dat een voorstelling wat slabakte en Nand Buyl zich in de coulissen opvat: 'Wacht maar!'. Hij gaf op de planken een geïmproviseerd nummertje weg en deed het publiek meteen schateren. Maar Buyl kende ook zoveel succes omdat hij bij het brede Vlaamse publiek bekend was geworden met *Schipper naast Mathilde*, zowat de eerste hype van de jonge Vlaamse televisie. Het publiek wilde deze schipper in levende lijve zien en trok naar de KVS. In diezelfde serie speelt trouwens ook Buyls partner voor het leven, Chris Lomme, mee. Voor haar blijkt dit televisieoptreden net zo'n zegen. Excelleren doet ze evenwel in de rollen van het grote, klassieke repertoire. Met al haar bevallige voornaamheid vervolledigt Lomme de KVS-troep tot een kern van uitzonderlijke en sterk verschillende talenten, die tot mooie avonden in staat zijn.





Nand Buyl en Alex Cassiers in *De Gebroeders Karamazov* (KVS)

© Onbekend

Het beleid: exit Nationaal Toneel

In de jaren zestig beweegt de KVS zich niet binnen een eigen kleine kring, maar probeert aansluiting te vinden bij de grote stromingen in het buitenland. Daarvoor moet er natuurlijk geld op tafel komen en het steekt De Ruyter dat Antwerpen meer financiële middelen heeft. Het verschil is inderdaad erg groot. De Staat steunt vooral het Nationaal Toneel en keert het in 1958 precies 6.217.000 frank uit, terwijl Brussel het met 1.292.000 frank moet stellen. Maar voor De Ruyter betekent het (financiële) label 'Nationaal Toneel' niet veel. Hij heeft dezelfde artistieke ambities en presteert op hetzelfde niveau, vindt hij. Hij wil meer geld en speelt daarvoor het belang uit van de KVS voor de Vlaamse aanwezigheid in de hoofdstad. Wanneer De Ruyter vervolgens ijvert voor het bijstellen van de wetgeving, krijgt hij steun uit Antwerpen. Ook het Antwerpse stadsbestuur vindt immers dat de regering zijn taak beter moet vervullen, door de discrepantie tus-

sen de overheidssubsidies en de veel ruimere stedelijke steun in balans te brengen.

De tijd is rijp voor een grondige herziening van het theaterlandschap, want niet alleen de stadstheaters hebben bezwaren. Ook de kamertonelen verdienen alle aandacht. Vergeten we niet dat de creatie van *Waiting for Godot* in 1958 niet in een schouwburg plaats vond, maar in de Arca-kelder in de Gentse Hoogpoort. Op 18 februari 1964 wordt daarom een nieuw Koninklijk Besluit uitgevaardigd. De wetgever had ingezien dat het oude besluit te stroef was en dat de nieuwe ontwikkelingen in het theaterlandschap ondersteund moesten worden. De nieuwe wet kiest voor een zekere vaagheid om een grotere soepelheid bij de uitvoering mogelijk te maken. Op één punt is de tekst wél duidelijk: in het onderscheid tussen beroepsacteurs en amateurs maakt een conservatoriumdiploma het verschil. In de volgende jaren zal deze voorwaarde voor veel discussie zorgen. In die tijd beroept men zich immers nog graag op dat grote, spontane talent dat Vlamingen zouden bezitten om toneel te spelen. Die gave kan het stellen zonder vorming. En omdat de amateurgezelschappen een cruciale vijver blijven waaruit gesubsidieerde groepen talent vissen, vertaalt men de formulering 'uitsluitend of overwegend' uit het KB in de praktijk naar 'de helft plus één beroepsacteurs'. Voor 'officiële theaters' (waartoe ook de KVS behoort) bepaalt de wettekst de samenstelling van het ensemble wel op minimum 12 beroepsacteurs. Gezelschappen moeten per seizoen bovendien 120 voorstellingen spelen, waaronder minstens twee klassieke stukken en vier teksten van schrijvers uit de Benelux.

Hoewel dit Koninklijk Besluit de toestand grondig wijzigt blijft de financiële kloof tussen Brussel en Antwerpen toch bestaan. Ook de onvrede over een 'Nationaal Toneel' neemt toe. De kwaliteit van het theater in Brussel met Dua leunt zo dicht aan bij de kwaliteit van het Antwerpse theater met Tillemans, dat het kwaliteitslabel voor het Antwerpse gezelschap onder druk komt te staan. In 1966 komt er een nieuw Koninklijk Besluit met een ogenschijnlijk zuiver technische inhoud: de nationale opdracht, die elke zes jaar vernieuwd werd, verandert in een 'voor en door de Minister te bepalen termijn'. Maar een jaar later, in het seizoen 1966-67, wordt duidelijk wat de achterliggende bedoeling is. De nationale opdracht wordt ingetrokken en Brussel komt op gelijke voet met Antwerpen te staan. Voor de KNS betekent dit prestigeverlies, maar de stad toont zich tevreden omdat het nu minder geld in zijn theater moet stoppen. De subsidies voor 1967-1968 tonen alvast een groter evenwicht: Antwerpen krijgt 7.000.000 frank, Brussel 6.788.000 frank. De idee van een theater met nationaal belang zal later weer opduiken in een andere vorm, maar daarvoor moet eerst geschetst worden wat er in Gent beweegt.

NTG: talent in Gent, voor Gent

Begin jaren zestig groeit in Gent ongenoegen over de politiek die in Antwerpen gevoerd wordt. Het Nationaal Toneel vaart een veilige koers, een aantal hedendaagse toneelschrijvers komen niet aan bod. Dré Poppe richt daarom in Gent Arca op, waar hij stukken van Beckett en Sartre introduceert. Poppe, die zijn sporen verdiend heeft in de grote theaters, bewijst dat er in Gent niet alleen een publiek is voor theater, ook dat er voldoende lokaal talent aanwezig is voor een groot gezelschap. De roep om een apart beroepsgezelschap gaat steeds luider klinken en vindt gehoor bij Minister van Cultuur Renaat Van Elsanle, die in 1963 een Gents gezelschap in het vooruitzicht stelt.

Zo wordt in 1965 het Nederlands Toneel Gent opgericht. Het nieuwe gezelschap verenigt vele jonge krachten: Jef Demedts verruilt de KVS voor Gent, Hugo Van den Berghe verlaat er Rudi Van Vlaenderens wankel experimenteel gezelschap Theater Vandaag voor en ook de jonge Jo Demeyere krijgt de kans om zich volop te ontplooien. Naast de heren treden Chris Boni, Blanka Heirman en Lieve Moorthamer aan. Het gezelschap blaakt van ambitie en Dré Poppe wil dat zijn theater net zo gewaardeerd wordt als de twee bestaande stadstheaters. De allereerste NTG-productie zet zijn vooropgestelde idee meteen kracht bij. Met Schillers *Maria Stuart* kiest hij voor een klassiek stuk met een uitgebreide cast en hij vraagt de Fransman Georges Vitaly voor de regie.



Maria Stuart (1965) met Jeanne Geldof

© Onbekend - NTG Archief

De politiek die het NTG voert ligt in de lijn van de andere stadstheaters. Gent krijgt wel een eigen accent door zijn voorkeur voor Angelsaksische stukken. Het Engelse taalgebied voorziet in nieuwe schrijvers met een gedegen ambacht en een gematigd links standpunt. Ze behandelen actuele thema's, ook al hebben die vaak een wat nauwe Britse inslag. Maar een probleem vormt dat niet: in de jaren zestig heeft het publiek genoeg belangstelling voor wat er in het buitenland gebeurt. Op het programma verschijnen auteurs als Bond, Wesker en Pinter, terwijl ook de regie en de decors van Engelse producties als model dienen. Het NTG ziet zichzelf als doorgeefluik voor kwaliteit uit het buitenland.

De concrete resultaten zijn evenwel wisselend. Het gezelschap is jong en onervaren, telt een beperkt aantal leden en kampt met een erg zware productielast. Snel breken er dan ook beleidscrisissen uit. Dré Poppe stapt op na een conflict over zijn contract, geruchten over een vervanging door Hugo Claus roepen veel weerstand op. Uiteindelijk krijgt een grijze, degelijke figuur als Albert Hanssens de job. Zo wordt het jonge broertje, dat het NTG is, zich sterk bewust van het feit dat het nog moet groeien. Maar bij elke succesvolle productie hoor je professor Marcel Van Spaandonck van de raad van beheer uitroepen dat het ensemble op de goede weg is en er wel komen zal. Men zoekt zijn heil in een strategie die voorziet in een afwisseling van genres, maar ook van bezetting. Na een klassiek stuk dat veel spelers vraagt, volgt steevast een stuk voor slechts enkele acteurs.

Regelmatig trekt het ensemble naar het toneelmekka van Londen om te gaan kijken naar producties van Pinter of Shakespeare. Jef Demedts droomt ervan om de Vlaamse Laurence Olivier te worden en toont zich lyrisch als hij diens Othello in Londen heeft gezien. De grote Shakespeare-rollen komen hem dan ook vanzelf toe. Hij heeft niet alleen de allure van een fiere held, maar beschikt ook over een goed gevoel voor taal. Op zijn beste momenten weet hij in zijn woorden en zijn blik een intensiteit te leggen die - veel meer dan naar Olivier - verwijst naar het internationaal dominerende Amerikaanse acteren van pakweg Marlon Brando.

Over het NTG wordt echter nog steeds gezegd en geschreven dat het niet volwassen is. Een groep acteurs rond Hugo Van den Berghe lanceert daarom het plan om zich open te stellen voor de avant-gardistische ontwikkelingen in de lijn van Artaud en Grotowski die buiten de stadstheaters aan de gang zijn. In de geschiedenis van het op veilig spelende schouwburgtoneel is dit een uniek moment. Er wordt een experimentele workshop ingericht, waar eerst Tone Brulin een productie komt maken en vervolgens Franz Marijnen op uitgenodigd wordt. Hij ontwikkelt met de acteurs *De menninas*, een productie die opgevoerd wordt in de

Zwarte Zaal van Proka. Het fysieke spel is voor de NTG-acteurs een volstrekt nieuw idioom, maar het resultaat maakt indruk. Zo laat Ritsaert Ten Cate de productie onmiddellijk naar Nederland komen. Desondanks is dit laboratoriumwerk geen lang leven beschoren. Onmiddellijk manifesteren zich spanningen binnen het gezelschap: er zijn voor- en tegenstanders, er speelt afgunst en onbegrip. De workshop wordt opgedoekt en op het eind van de jaren zestig valt alles weer in zijn vertrouwde plooi.

Dreigende sclerose

De voortijdig geaborteerde Gentse interesse voor nieuwe energieën en opvattingen wijst erop dat het stadstheater met zijn grote schouwburg de plek blijft waar het gekende en het geteste thuis hoort. De artistieke politiek laveert tussen voorzichtigheid en schuchtere stappen naar het onbekende, maar de radicale arbeid gebeurt elders. Toch voelen de stadsgezelschappen de behoefte om aan deze beweging deel te nemen. Eenzelfde tendens speelt ook bij de KVS, waar Victor De Ruyter droomt van een tweede plateau. Het is de droom om diverse ontwikkelingen in het veld onder één dak te houden en zo een andere mentaliteit, andere werkwijzen en een ander publiek in het eigen huis te incorporeren. Dat nieuwe publiek wil, zo beseffen de grote huizen, iets moeilijkers.

Alleen kunnen de stadstheaters niet voldoen aan die behoefte. In Brussel misloopt de KVS de leegstaande Beursschouwburg, omdat de minister te veel macht bij één directie ongezond vindt. In 1964 komt er voor de Beurs een raad van bestuur en Dries Wieme geeft in Antwerpen zijn functie als dramaturg op om in Brussel de eerste directeur van de Beurs te worden. Hij gaat experimenteren met een nieuwe organisatievorm, maar stoot in 1969 op zijn eigen raad van bestuur, die na dat conflict een einde maakt aan zijn directie en zijn collectief. Het hele gebeuren in de Beursschouwburg is groot nieuws, terwijl op dat moment dat in de KVS meer dan ooit mossel-noch-vis-theater gemaakt wordt. Het Brusselse stadstheater hoopt die indruk weg te kunnen werken door een kleine zaal te bespelen, maar vangt bot. Het verlangen naar een tweede plateau wordt een lang en frustrerend dossier.

Intussen heeft het beleid toch nog wroeging gekregen over de afschaffing van het Nationaal Toneel. Het wil de drie stadsgezelschappen vaker doen reizen, om meer burgers (of kiezers) te laten profiteren van deze subsidie-intensieve theaters. De politiek bedenkt een 'draaischijf': Gent, Brussel en Antwerpen gaan producties uitwisselen. Vandaag lijkt dat de logica zelve, maar in de jaren zestig blijken

de geesten er niet rijp voor. De draaischijf sputtert en de verschillende directies vinden het maar niets. Andere commentatoren achten het nutteloos een rondrit te organiseren voor wat uiteindelijk hetzelfde soort toneel is. Zij pleiten voor stadsgezelschappen met een eigen karakter en zelfs een eigen specialisatie, zodat producties uitwisselen zinvoller zou worden.

Maar zo'n risico willen de stadstheaters niet nemen: een vernauwing van het aanbod zou ook een deel van het publiek doen afhaken. Verder blijken de huizen vooral die producties rond te sturen die zich daar organisatorisch toe lenen, zonder dat zij verder ook maar iets uitzonderlijks uitdragen. De directies zijn vooral met hun eigen podium bezig, de draaischijf zien ze als een last. Samenwerken staat niet hoog op de agenda, waardoor de draaischijf snel stilvalt. De ironie wil dat het Brugse theaterpubliek in de eigen stadsschouwburg wél het volledige Vlaamse repertoire kan zien, terwijl dat in de culturele centrumsteden Gent, Antwerpen of Brussel niet mogelijk is.

Zo belanden we in het jaar 1970. Het algemene artistieke peil van de stadstheaters is sterk de hoogte ingeschoten, vooral dankzij de inzet en de ambitie van KNS-directeur Van Kerkhoven en KVS-directeur De Ruyter. Maar omdat beiden zo lang aan het roer hebben gestaan, vertoont het einde van hun mandaat sporen van vermoeidheid. Telkens klinkt dezelfde klacht: er is routine, er is sleur. De stadstheaters slagen er niet of nauwelijks in nieuwe energieën op te slorpen, zodat buiten hun muren een alternatief circuit zienderogen in belang toeneemt. Dat bedreigt hun artistieke positie en de problemen van de volgende periode kondigen zich reeds aan. Is het te betreuren dat Vlaanderen geen *Actie Tوماat* gekend heeft? In Nederland is men na 1968 radeloos, in Vlaanderen draait alles gewoon door, ondanks het besef van de tekortkomingen.

De tekenen van het afnemende belang van de stadstheaters zijn onmiskenbaar. In 1972 maakt Arturo Corso *Mistero Buffo*, hoofdzakelijk met acteurs die de KNS verlaten hebben. Corso had eerst enkele producties binnen het grote Antwerpse huis gerealiseerd, maar voor dit project werd er geen plaats gemaakt. Nu leidt die ene, succesvolle productie tot de bloei van de Internationale Nieuwe Scène. De KNS staat erbij en kijkt ernaar. De 'versnippering' is voorgoed ingezet: alle heil lijkt buiten de grote schouwburgen te liggen. In Gent kan Marijnen niet verder werken, hoewel hij op het toppunt van zijn artistieke kunnen staat. Hij wijkt uit naar Amerika en later naar Rotterdam.

We eindigen dus op verkeken kansen. De stadsschouwburgen sluiten zich op in hun eigen werkwijze, in hun grote gelijk en in hun misprijzen voor aanstor-

mend talent. Alleen het NTG, geleid door mensen als Jef Demedts, Hugo Van den Berghe en Jean-Pierre Dedecker, zal in de jaren zeventig nog voor een interessante periode zorgen. Walter Tillemans regisseert weliswaar een intrigerende Handke en een paar schitterende Becketts met Julien Schoenaerts in de hoofdrol, maar niet bij zijn eigen stadsgezelschap. Een duidelijker bewijs van de dreigende sclerose bestaat er niet.

GERAADPLEEGDE LITERATUUR

Patrick Allegaert e.a. (red.), *De speler en de strop. Tweehonderd jaar theater in Gent*, Gent, 2005.

Toon Brouwers e.a. (red.), *Tussen de dronkaerd en het kouwe kind: 150 jaar Nationaal Tooneel*, Gent, 2003.

Alfons van Impe, *Over Toneel. Vlaamse kroniek van het komediantendom*, Tielt/Amsterdam, 1978.

Patricia Quintens, Mariet Calsius & Jimmy Koppen (red.), *Ruimte en Spel in een rond de Koninklijke Vlaamse Schouwburg*, Brussel, 2007.