

THEATER IN DE GENTSE BIOTOOP

Patrick Allegaert e.a., *De speler en de strop. Tweehonderd jaar theater in Gent*, Gent: Uitgeverij Snoeck, 2005, 254 p. (ISBN: 90-5349-555-3)

Drie jaar geleden verscheen *Tussen De Dronkaerd en Het Kouwe Kind*, een geschiedenis van 150 jaar beroepstoneel in Antwerpen. Een prachtig lees- en kijkboek. *De speler en de strop* dient zich nu aan als de Gentse pendant. Vanuit de Antwerpse context konden de samenstellers (die voor een deel dezelfde zijn) werken rond een scharnierinstantie: de evolutie van Nationaal Tooneel – KNS – Het Toneelhuis fungeerde als ruggegraat voor een uitgebreide studietocht door de tijd. De Gentse situatie is anders en die continuïteit ontbreekt dan ook in het boek. Met het beeld van een overzichtelijke geschiedenis voor ogen is de ondertitel *Tweehonderd jaar theater in Gent* eigenlijk een beetje misleidend. *De speler en de strop* is in de eerste plaats een verzameling van losse bijdragen die telkens op zich een mooi deelaspect van het theaterleven in Gent behandelen (vooral vanaf 1950!), maar waarbij de historische verwijzingen zich iets te weinig verdichten tot één groot, hecht verhaal. Er worden sprongen gemaakt die nadien niet helemaal gedicht worden; de historische lijnstukken liggen nogal versnipperd over het parcours. In hun poging om de Gentse culturele biotoop te schetsen zijn de auteurs echter voortreffelijk geslaagd.

In een eerste bijdrage verklaart Frank Peeters waarom bij de oprichting in 1871 van het eerste Gentse beroepsgezelschap, het Nederlandsch Tooneel, vooral gerecrueteerd werd uit de twee belangrijke amateurkringen De Fonteine en Broedermin en Taelyver (met Karel Onderet en Hippoliet Van Peene), die toen al decennia lang het Vlaamse theaterleven in Gent domineerden. Over de echte ontstaansgeschiedenis van het Nederlandsch Tooneel is hij vrij kort. Wel wordt uitgebreid over het unieke fenomeen dat het Vlaams theater gedurende meer dan een halve eeuw (van 1847 tot 1899) zijn standplaats had in een volwaardige stadsschouwburg, die gebouwd was op kosten van een private theaterliefhebber, de vrijzinnige architect Louis Minard. De Minard fungeerde als ‘Vlaams cultureel centrum’ en vormde een tegengewicht voor het Franse Grand Théâtre op de Kouter. Peeters eindigt met de bedenking dat de acteurs van het Nederlandsch Tooneel langzamer evolueerden naar het professionalisme dan in Antwerpen en dat Gent pas rond de eeuwwende met figuren als Arie van den Heuvel en Jan Oscar De Gruyter een belangrijke rol zou gaan spelen in de verdere ontwikkeling van het Vlaams theater. Over de betekenis van die figuren vernemen we pas iets meer in de allerlaatste bijdrage over toneelopleidingen.



Hippoliet Van Peene (1811-1864), steendruk Florimond van Loo

Hoe het er bij het Nederlandsch Tooneel verder aan toeging schetst Jaak van Schoor, maar dan wel vanuit een heel specifieke, nogal enge kijkhoek: de operettecultuur tussen 1860 en 1940. Uit zijn relaas leiden we af dat de geschiedenis van het Gentse theaterleven in het algemeen en het Nederlandsch Tooneel in het bijzonder in die periode gedomineerd wordt door de spanning in het repertoire tussen zangspel en gesproken toneel, met een ruim overwicht van het eerste. Hippoliet Van Peene (tekst) en Karel Miry (muziek) waren de eerste belangrijke vertegenwoordigers van het operettegenre. Tegen het einde van de 19^{de} eeuw doet de Duitse operette met succes haar intrede. De eerste directeur van het Nederlandsch Tooneel Van Doeselaer en zijn opvolgers zullen er hun voordeel mee doen. Onder directeur Wannijn, die in 1899 de nieuwe schouwburg op het St.-Baafsplein mocht openen, komt er zelfs een dubbel gezelschap: één voor gesproken toneel en één voor zangspelen. En aangezien de artistieke ambities van directeur Hendriks om Shakespeare, Heijermans, Hauptmann, Wilde ... te programmeren niet werden gehonoreerd door de stad, die liever op veilig speelde, had hij toch weer operette (entertainment) nodig om de schouwburg te redden van een financieel débâcle. Een vicieuze cirkel die zo typisch en bepalend is geweest in de geschiedenis van het theater in Vlaanderen. Anderzijds heeft het succes van de operette het aandeel van het gesproken toneel financieel mogelijk gemaakt en werd door de operettecultuur ook het gemeenschapsgevoel gestimuleerd. In 1940 bepaalde de gemeenteraad op Duits initiatief dat de KNS uitsluitend werd voorbehouden voor gesproken toneel, de Opera op de Kouter voor opera's en operettes.

Over de KNS in de jaren veertig horen we heel kort en slechts zijdelings nog eens iets in de bijdrage van Els Van Steenberghe over het jeugdtheater, wanneer ze de schoolvoorstellingen vermeldt op initiatief van directeur Staf Bruggen en onder de bezieling van Frans Roggen. Vanaf 1974 zouden Luk De Bruyker (geïnspireerd door de lange traditie van de Gentse 'spellekens' uit de volkswijken) en Freek Neiryck de draad van de namiddagvoorstellingen voor kinderen in het NTG weer opnemen. Op de betekenis van Taptoe in het landschap van het jeugdtheater wordt verder niet ingegaan. De auteur overschouwt het bedrijvig jeugdtheaterleven en typeert de Gentse jeugdtheatermakers tot op vandaag als "grote speelvogels die in kinderen zielsverwanten ontmoeten" en dus zelden theater maken dat expliciet pedagogisch getint is. In de late jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig was Gent een broeiplek waar de jeugd "veeleer opgeleid dan opgevoed werd" en waar het artistieke experiment steeds meer aan bod kwam. Het Speeltheater van Eva Bal (opgericht in 1978) werd het eerste kinderkunstenhuis. Onder impuls van Guy Cassiers ontwikkelde zich in Oud Huis Stekelbees een nieuwe dramaturgie en werden thema's aangesneden die radicaal

de grenzen tussen jeugd- en volwassenentheater doorbraken. Vooral Speeltheater/KOPERGIETERY wordt voorgesteld als een broeinest voor jonge theatergewel- denaars die later vaak op eigen vleugels uitvlogen. Alleen lijkt de naam van Josse De Pauw tussen die van Peter De Graef en Lies Pauwels nogal vreemd; in 1978 was De Pauw heus geen theaterkuiken meer. De auteur vertrekt van haar eigen (jonge) theaterervaringen en tekent dus vooral het profiel van heel recente gezelschappen zoals Ontroerend Goed, 4Hoog, Larf!, Zeepcompagnie. Ze wijst ook op het jongerenplatform bij De Vieze Gasten en signaleert slechts terloops Victoria als “geëngageerde experimenteerplek voor jong kunstgeweld”.

Na het jeugdtheater mag Jaak van Schoor in het spoor van de operettecultuur en het ontspanningstheater ook nog een artikel wijden aan drie auteurs die het Vlaamse komische repertoire beheersten en voor wie Gent een vast referentiepunt bleef in hun werk. Geïnspireerd door de populaire vaudevilles van Eugène Scribe schreef Hippoliet Van Peene dertig ‘blijspelen met zang’ op het lijf van zijn acteurs van Broedermin, waar hij tussen 1840 en 1871 de meest gespeelde auteur was. De burgerlijke zedenkomedies van August Hendrikx, vooral veel opgevoerd tussen 1880 en 1930, lagen in de lijn van Eugène Labiche. Als volksschrijver noemt Van Schoor hem een voorbeeld voor de latere Romain Deconinck, aan wie hij terloops een kleine alinea wijdt. Het succes ten slotte van Gaston Martens, met zijn evocaties van ‘la Flandre profonde’, was vooral groot vanaf de jaren veertig. Dat “alles in de richting (wijst) van een hevige behoefte aan licht theatervermaak binnen de stadsmuren”, is het minste wat je uit dit overzicht kunt concluderen.

In een boeiend historisch verhaal hangt Luk Van den Dries een genuanceerd beeld op van Toneelstudio '50 (later Arca), die als Gents kamertheater een pioniersrol vervulde en de evolutie van de kamertheatercultuur in Vlaanderen weer- spiegelt. Hij relateert de begrippen ‘théâtre d'essai’ en ‘experiment’ uit de beginselverklaring van Dré Poppe en Walter Eysselinck anno 1950. Ze slaan vooral op het vernieuwde repertoire (Adamov, Beckett, Ionesco, Pinter, Arrabal ...), niet op de speldramaturgie. De nieuwe ruimtelijke setting van het intieme kamertheater gaf hoogstens aanleiding tot een acteerpatroon dat meer gericht was op *close-up* en *underacting*. Voor de rest kwam het neer op het perfectioneren van bestaande spelopvattingen en het verkennen van eigen spelmogel- ijkheden van de acteurs. Toneelstudio '50 (gegroeid uit de Toneelschool) wilde zich immers - bij gebrek aan een Gents beroepsgezelschap - professioneel profi- leren tegenover de amateursgroepen. Met de stichting in 1965 van het NTG als professioneel stadsgezelschap dringt zich dan ook een herbronning in het kamer- toneel op. De ideeën van Grotowski, het rituele theater van Artaud, het Living Theatre en de happeningscène inspireren regisseurs als Jo Gevers, J.-P. De Decker

en Achiel Van Malderen. Nu wordt er wel speltechnisch en scenografisch volop geëxperimenteerd met ruimte, maskers, stem, lichaam ... De opstoot zal niet lang duren. In de jaren zeventig vegeeteert het kamertheater in de schaduw van politiek geëngageerde theatergroepen en lijkt zijn specifieke rol geleidelijk uitgespeeld. Arca moet wachten tot de jaren tachtig om een nieuwe artistieke adem te vinden met Herman Gilis en Pol Dehert, die - in het spoor van Jan Decorte - een frontale aanval inzetten op de spelcode van het psychologisch realisme en klassieke en halfvergeten teksten gebruiken om een eigentijds (ontluisterend) beeld van mens en maatschappij op te roepen. Jappe Claes en Jos Verbist zetten de trend voort, maar nog voor Arca in 2001 fusioneert met het NTG, is het mee opgeschoven "naar een middenmoot van degelijke producties die zelden opzien baren".

In de context van vernieuwing past natuurlijk ook een bijdrage (Christel Stalpaert) over Proka en zijn grote bezieler Pierre Vlerick, die twintig jaar lang (1969-1988) zijn stempel heeft gedrukt op het kunstgebeuren in Vlaanderen. Proka koos resoluut voor de progressieve avant-garde en de interdisciplinaire aanpak was toen baanbrekend. Vlerick introduceerde Grotowski, Barba en Kantor en stimuleerde op die manier ook Vlaamse theatermakers (zoals Brulin en Marijnen) om met nieuwe theatermethodes te experimenteren. Door ook het jonge geweld op te nemen in dat klimaat van artistieke vrijheid en vernieuwing werkte Proka eigenlijk mee aan de voorbereiding van de Vlaamse Golf van de jaren tachtig. Velen, en niet de minsten, deden in de Zwarte Zaal ervaringen op die hun werk zouden beïnvloeden of passeerden er met hun eerste producties: Alain Platel, Arne Sierens, Eric De Volder, Dirk Pauwels, Johan Dehollander, Michiel Hendryckx, Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre ... Hoewel Vlerick als directeur van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten vooral de pedagogische functie van Proka onderstreepte, kreeg de Zwarte Zaal door haar grote receptieve werking steeds meer de allure van een cultureel centrum en vervulde Proka een echte pioniersrol. Zielsverwanten (Hugo De Greef, Ritsaert ten Cate, Jan De Cock) namen gelijkaardige initiatieven (Kaai, Mickery, De Hoop) en in de jaren tachtig schoten de kunstencentra (Vooruit, Nieuwpoorttheater) uit de grond.

Vooruit (1982), Nieuwpoorttheater (1984) en Victoria (1992) noemt Stalpaert 'huizen voor kunst en kunstenaars'. De omvang, verscheidenheid en draagkracht van hun artistieke werking kunnen nauwelijks een bescheidener kwalificatie rechtvaardigen. Het zijn open huizen waar kruisbestuivingen en experimenten altijd aan de orde waren, waar eigen jong talent geconfronteerd werd met buitenlands werk en de interdisciplinaire aanpak niet geschuwd werd. In de *pool* van artiesten die er zich vormde (zie hoger bij Proka) kwamen ook groepen als Les Ballets C de la B en Het Muziek Lod tot ontwikkeling. De Vooruit vond vooral

zijn eigenheid in het 'interactioneel model', waarbij continuïteit en doorgroeimogelijkheden centraal staan. Van werkplaats voor 'dakloze' artiesten evolueerde Nieuwpoorttheater naar een meer tekstgericht productieplatform (Dehollander, Ampe, Sierens) om ten slotte een onderzoekscentrum te worden, waar onder meer via sociaal-culturele wijkprojecten de samenleving zelf het kunstenlandschap mee zou moeten kunnen herijken. Victoria is steeds op zoek naar nieuwe artistieke uitdagingen. De producties van de tandem Sierens-Platel scoorden er hoog, maar het is ook de plek waar ervaren artiesten gekoppeld worden aan jonge kunstenaars, die in volle vrijheid en op eigen tempo kunnen doorgroeien naar het professionele circuit.

In zijn bijdrage over het politiek theater zal Luc Van den Dries uiteindelijk ook weer bij dezelfde namen uitkomen. Hij heeft het over een 'Gentse variant' van het politiek theater in de jaren zeventig. Anders dan Het Trojaanse Paard en de Internationale Nieuwe Scène in Antwerpen gaan Vuile Mong en zijn Vieze Gasten minder 'globalistisch' te werk. Bij hen geen poging om de wereld te verklaren en vanuit een marxistisch discours te 'bouwen' aan een alternatieve maatschappijvorm, maar eerder het speels doorprikken van ballonnen d.m.v. parodiërende sketches en liederen, cabaret en revue. Op alle mogelijke plekken en voor alle groepen van de samenleving. Hun engagement bestaat meer uit enthousiasmeren dan theoretiseren. Pas met figuren als Herwig De Weerd en Rik Hancké komt er een sterkere dramatische structuur in hun producties. In de jaren negentig ziet Van den Dries "de anarchie, de rommeligheid, de wildheid zo eigen aan de Gentse invulling van het politiek theater" opduiken in het *sampletheater* van Sierens en Platel, die met *Moeder en Kind*, *Bernadetje* en *Allemaal Indiaan* de sociale realiteit deconstrueren. De mengeling van anarchie en sociale buurthuiswerking waaruit ook Vuile Mong is ontstaan krijgt in de 21^{ste} eeuw dan weer een verlengstuk in de sociaal-artistieke projecten in Nieuwpoorttheater en Victoria Deluxe.

In zijn stuk over de geschiedenis van het NTG (1965) wijst Frank Peeters erop dat daar pas in de jaren tachtig onder de beleidsgroep rond Jef Demedts in de mate van het mogelijke afstand werd genomen van de elk-wat-wils-programmatie. Het nieuwe repertoire weerspiegelde een grotere maatschappelijke betrokkenheid (Kroetz, Nigel Williams, Brenton e.a.), al verloren de stukken in de uitvoering vaak van hun snedigheid. Aansluiting bij de actuele theaterpraktijk vond het NTG met de inbreng van figuren als Gilis, Joosten, Perceval en vooral Dirk Tanghe, die klassieke teksten op een nieuwe manier aanpakten, en met namen als Botho Strauss, Thomas Bernhard en Lars Norén op de affiche. De oprichting van Het Salon in de jaren negentig bracht niet de verwachte kruisbestuiving tussen de

schouwburg en de jonge theatermakers van dit theaterlabo. Vernieuwing kwam er met J.-P. De Decker, die vrijwel alle acteurs verving door 'jong bloed' en in 1999 aan de basis lag van de fusie met Arca. Dat de nieuwe naam Publiekstheater in 2005 onder Johan Simons ondertussen weer NTGent geworden is, markeert de laatste schakel van de geschiedenis.

Een van de prominentste theatermakers van de laatste vijftien jaar is ongetwijfeld Eric De Volder (Toneelgroep Ceremonia). Freddy Decreus hangt een portret op van de kunstenaar en doorploegt zijn oeuvre om patronen en strategieën bloot te leggen en zo de heel persoonlijke vormgeving te duiden. Hij brengt alle aspecten samen in een totaalbeeld: het rituele karakter, de sterke mythische banden, de banaliteit van de tegendraadse geschiedenis van de kleine man, de empathie voor de antiheld, de functie van de taal, de plastische uitbeelding van een complexe innerlijke gelaagdheid, de grotesk uitvergroete archetypen.

Verder komen drie vertegenwoordigers van de dans aan het woord. Ze vertegenwoordigen drie generaties. Jetty Roels (1947) en Alain Platel (1956) vertellen over hun leermeesters, hun vorm van engagement, hun verknochtheid aan Gent, maar ook hun passie of interesse voor andere dansculturen. Dansprogrammator van Vooruit Barbara Raes (1977) heeft het o.m. over de constante slingerbeweging in de evolutie van de dans tussen 'kunst om de kunst' en 'kunst en haar maatschappelijke relevantie'.

In een laatste bijdrage schrijft Roger Arteel over de toneelopleidingen in Gent, een onderwerp dat weer wat meer historische armslag biedt. Het verhaal begint heel bescheiden in 1860 wanneer aan het 'toonkundig conservatorium' voor het eerst een 'leergang van Vlaamsche uitspraak en uitgalming' wordt ingericht. Die declamatieklas zal zich in de loop der jaren sporadisch wel meer op toneelpraktijk richten, maar veel impact op het acteergebeuren in het veld heeft ze nooit gehad. Vanuit die nood kwam in 1898 het privé-initiatief van Arie van den Heuvel, afgestudeerd aan de Amsterdamse Toneelschool, om een eigen toneelklas te starten. Zijn leerling Jan Oscar De Gruyter richtte de Vlaamsche Vereeniging van Tooneel- en Voordrachtkunst op, die aan de basis lag van de oprichting in 1911 van de Gentse Tooneelschool. In de eerste jaren werden blijkbaar hoge eisen gesteld, maar de volgende decennia zou de werking nauwelijks nog voor professionele doorstroming zorgen. In 1959 werd de Toneelschool opgedoekt en stapten leraars over naar het Conservatorium, waar pas in de jaren tachtig de toneelklas op een veel bredere basis werd uitgebouwd, met aandacht voor de actuele spelrealiteit. Arteel schetst ook kort de nog jonge geschiedenis van de theaterwetenschap. Wat in 1968 schoorvoetend en niet zonder spanningen

begon, resulteerde pas in 1994 in een volwaardige licentie-opleiding van vier jaar, met een interdisciplinaire uitvalsbasis en oog voor de praktijk.

In de inleiding van het boek drukt Patrick Allegaert de hoop uit dat nu misschien ook een historisch overzichtswerk over het Brusselse theater mag volgen. Het zou inderdaad een interessant drieluik kunnen zijn over de relatie tussen stad en theater. Hij wijst erop hoe in elk geval in Gent binnen de actuele podiumkunsten de relatie met de eigen stad ervaren wordt als een essentieel gegeven. Na lectuur van *De speler en de strop* kunnen we dat alleen maar beamen.

Fred SIX