

DASTHEATER

Scharnierend tussen tonen, maken en onderzoeken

Karel VANHAESEBROUCK

De mythologie van de Gentse school

In *De Gentse School. Beschrijving van een theaterlandschap* schetst Ellen Stynen de recente geschiedenis van het Gentse theater, of specifieker: van een *deel* van die geschiedenis. De protagonisten in dit verhaal zijn de participanten van Onder de Torens, het Gentse overlegplatform van kleinere gezelschappen en kunstencentra (Lod, Victoria, Nieuwpoorttheater, DASTheater, Ceremonia, Les Ballets C de la B en de Kopergieterij). In het boek van Stynen worden die verschillende gezelschappen nogal kritiekloos geassocieerd met begrippen als vernieuwing, rebellie en originaliteit als betrof het een homogene groep van makers. De retoriek is duidelijk en voor de hand liggend: de ander (i.e. het NTG) is een logge, verstarde machine waaruit alle avontuur verdwenen is,¹ wij – want Onder de Torens is opdrachtgever van de publicatie en Stynen maakt daarenboven deel uit van die groep – hebben in al ons dynamisme en vanuit oprechte artistieke premissen het Gentse theaterleven gedynamiseerd, nieuw leven ingeblazen. Actoren die geen deel uitmaken van Onder de torens worden slechts in de kantlijn of als grote boze wolf ten tonele gevoerd. *De Gentse School* is daarenboven een al te duidelijke legitimatiepoging van de – overigens terechte – vraag naar meer zaalruimte: verscheidene malen wordt gewezen op de gebrekkige materiële en financiële behuizing van de gezelschappen. Die verzuchting mag dan al legitiem zijn, ze hoort niet thuis in de historiografie. Precies die onderhuidse, politieke agenda maakt geschiedschrijving immers fundamenteel teleologisch. Ook de lezer van *De Gentse school* weet waar de geschiedenis van het Gentse theater haar voorlopige eindpunt zal vinden: bij de zeven participanten van Onder de Torens; het toenmalige “alternatieve” Gentse landschap wordt door Stynen dan ook omschreven als “een verbond dat tot op vandaag doorloopt en onrechtstreeks is uitgemond is in Onder de Torens”². Zonder schroom wordt de institutionele realiteit van vandaag dus geprojecteerd op het verleden.

Toch is het boek van Stynen om twee redenen belangwekkend. Ten eerste werpt zij voor de eerste maal en op systematische wijze een licht op de recente Gentse theatergeschiedenis die tot op heden slechts in brokjes en beetjes in kaart werd gebracht. Stynen grijpt daarvoor terug naar de Zwarte Zaal, een plek die in

de jaren zeventig de bakermat vormde van heel wat artistiek talent. Het Parisiana-collectief van Eric De Volder vormde het centrifugaal punt van een mierennest waarin toen reeds Dirk Pauwels, Williams Philips, Johan Dehollander en Arne Sierens rondliepen. Samen vormden ze een interdisciplinair ratjetoe dat meer weg had van een rondreizend circus dan van een georganiseerd collectief, maar dat in de daaropvolgende decennia langzaam van marge naar centrum evolueerde. Vooral het Nieuwpoorttheater onder leiding van Dirk Pauwels, de gedoodverfde *go-between*, zou in die evolutie een belangrijke rol spelen. Alle artiesten die nadien het mooie weer zouden maken, zijn van ver of nabij met die plek en die episode verbonden. Ten tweede legt het boek van Stynen de vinger op een kwaal die al jaren meegaat: het gebrek aan gedegen theaterhistoriografisch onderzoek. Dat de sector het initiatief moet nemen om haar eigen geschiedenis te schrijven, is dan ook een teken aan de wand. Het teleologische karakter van *De Gentse School* kan je Stynen amper ten kwade duiden: zij maakt er immers deel van uit. Het is aan de theaterwetenschappers en –recensenten die ook vaak beleidsmatige functies (commissies, raden van bestuur, jury's) waarnemen en dus beschikken over een immense hoeveelheid informatie, om die geschiedenis te schrijven. En laat de opdrachtgever dan niet een gezelschap zijn, maar wel het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek of een gelijkaardige instantie.

Ontstaan van een triumviraat

De Gentse school kristalliseert zich volgens Stynen op de meest uitgesproken wijze in het werk van Arne Sierens, een van de spilfiguren van het DAStheater. Dat gezelschap, dat daarnaast bestaat uit Stef Ampe, Johan Dehollander en sinds kort ook Don Verboven, is geen collectief à la STAN, maar dient eerder beschouwd te worden als een groep van gelijkgestemde zielen, verwante individuen die allen echter een apart verhaal uitdragen. De cruciale ontmoeting van Sierens, Dehollander en Ampe vond plaats in Oud Huis Stekelbees, de toenmalige thuishaven van Guy Cassiers en Stef Ampe. Dehollander regisseerde er *Mouchette*, een stuk van Sierens, en sindsdien zouden de paden van de heren zich steeds vaker gaan kruisen.

In 1996 manifesteerden ze zich ook openbaar als trio en namen zij het Nieuwpoorttheater over. In die periode nam ook de samenwerking van Sierens met Alain Platel een begin: de succesproductie *Moeder en Kind* en het daaropvolgende *Bernadetje* en *Allemaal Indiaan* werden de vaandel dragers van de zogeheten Gentse school die dan geassocieerd werd met feestelijkheid, fysieke directheid, referenties aan de populaire cultuur, muzikaliteit, simultaneïteit en improvi-

saties. De samenwerking met Platel werd hét succesverhaal van de recente Vlaamse theatergeschiedenis en Sierens groeide uit tot een ware *hype*. Ook de samenzweringen met Dehollander in *De Broers Geboers*, *Mijn Blackie* en *Niet alle Marokkanen zijn dieven* bleken een publieksvoltreffer. Als geen ander wist Sierens zijn fascinatie voor *petites histories* te kanaliseren in choreografieën waarin beweeglijkheid en directheid centraal stonden.

Met het oog op de subsidieperiode 2001 - 2005 deed Paul De Broe, toenmalig voorzitter van de Raad van Beheer, een beroep op Ampe, Dehollander en Sierens om voor het zieltogende Arca een beleidsplan uit te tekenen. Door toedoen van wijlen Jean-Pierre De Decker die zelf een fusie tussen NTG en Arca nastreefde, sprong een en ander in extremis af. De drie zetten door en dienden een dossier in voor een eigen gezelschap dat zij de naam DAStheater, naar de eerste letter van hun eigen namen, meegaven. Het dossier werd aanvankelijk negatief geadviseerd door de commissie, maar werd nadien door Vlaams minister van Cultuur Anciaux opgevist. De voorbije vier jaar ontplooide DAStheater zich tot een gezelschap dat zich consequent op drie terreinen wenste te profileren: het maken, het tonen en het onderzoeken. Met hun gezelschap willen Dehollander en Sierens komaf maken met dwingende productielogica en zichzelf en de eigen artistieke praktijk tijd geven. Niettemin blijft de nadruk, zeker in het geval van Sierens, op maken liggen. Terwijl Dehollander zich steeds meer lijkt te ontfermen over de onderzoekslijn, bouwde het gezelschap samen met Vooruit met DAS-Verwanten ook een bijzondere presentatiemodule uit.

Maken

Wie DAStheater zegt, zegt Sierens. Hij vormt, willen of niet, voor de buitenwacht het gezicht van DAStheater. Zijn werk lijkt makkelijk te wringen in het clichématige perspectief dat jong, muzikaal, blits en hip is. Dat Sierens ondertussen al bijna twee decennia aan een eigenzinnig parcours timmert, veranderde weinig aan die perceptie. De werkelijkheid is dan ook complexer. Het traject van Sierens overstijgt immers de stijloefening en kan niet los gezien worden van de context waarin hij werkt(e) en van zijn *partners-in-crime*. De samenwerkingen met Platel en met Dehollander zijn in die context uiteraard cruciaal. Op het gevaar af in rudimentaire schema's te vervallen vind je in zijn traject twee pistes die echter niet los van elkaar gezien kunnen worden: de ontwikkeling van een radicale schriftuur en het belang van de choreografische partituur. Elke tekst van Sierens is een *patch work*, een verzameling uit de werkelijkheid geïsoleerde details die hij bewust van alle anekdotiek ontdoet. Ritme en kleur zijn even bepalend als betekenis.



Maria eeuwigdurende Bijstand van A. Sierens door DAS theater
(Foto: Kurt Van Elst)

Sierens beweegt zich met gemak tussen elitarisme en populaire cultuur, tussen formalisme en realisme. Zijn oeuvre is dan ook een poging om de kruispunten van zijn eigen biografie – het gezin Sierens vormde een artistieke en intellectuele enclave midden in een van de hardste volksbuurten van Gent – in kaart te brengen. Niet Shakespeare maar punk ligt aan de basis van Sierens' regiepraktijk, die zich in het hier en nu situeert:

Ik ging voor het eerst naar een optreden van de Sex Pistols. De combinatie van die muziek en dat experimenteel theater maakte een enorme energie in mij los, een energie die ik in de film niet terugvond. (...) De *urge* lag voor mij in die energie die van het podium spat en in de puur exhibitionistische noodzaak van het 'live' gebeuren.³

Sierens vergaarde in de eerste plaats naam en faam als tekstschrijver. In 1992 werd hij tot huisschrijver van de Blauwe Maandag Compagnie gebombardeerd. In opdracht van het gezelschap schreef hij onder meer *Boste*, *Dozen* en *De drumleraar*. Na een paar jaar trok hij zich ontgoocheld terug uit het gezelschap. Toch is Sierens in de eerste plaats een *theatermaker*: in zijn voorstellingen maakt hij radicaal komaf met de logocentrische opvatting waarbij het woord in het hart van het medium staat. Voor Sierens is de tekst slechts *een* element: zijn schriftuur is fundamenteel opvoeringsgericht. Onder invloed van Platel werd dat uitgangspunt zonder twijfel geradicaliseerd (cf. *Moeder en kind*, *Bernadetje*, *Allemaal Indiaan*). De tekst is een collage van tekstueel en niet-tekstueel materiaal, een fysieke partituur die aan de basis ligt van alle aspecten van een voorstelling. Sierens monteert, assembleert dus verschillende elementen – waarbij muziek bijvoorbeeld minstens even belangrijk is als de tekst – tot een voorstelling. Of in de woorden van Sierens: “theater maken is meccano, uit elkaar vijzen, in elkaar vijzen, alles heel secuur.”⁴ Daarenboven sturen de repetities mee de genese van de “tekst”. De context, wat er tijdens en in de marge van het repetitieproces gebeurt, is minstens even belangrijk als het idee dat Sierens vooraf aan zijn schrijftafel op papier zette: “de context wordt met andere woorden tekst.”⁵

Het theater van Sierens is in de eerste plaats een *ervaring*. Directheid en formalisme gaan er op een merkwaardige manier hand in hand. Hoewel hij voor zijn bronnen consequent uit het leven van alle dag put, worden zijn voorstellingen gekenmerkt door een haast ritueel karakter dat schijnbaar haaks staat op het clichématige realisme. Een voorstelling van Sierens is dan ook een compositie, een stilistische vingeroefening. En toch gaat die bekommernis hand in hand met een directe emotionele impact. Wie ooit *Allemaal Indiaan* zag, weet wat dat betekent. Ook toenmalig recensent Roel Verniers wist in *De Standaard* niet waar hij

het had: "dat is het wonder van de voorstelling. Dat je vergeet wat je weet en alleen nog maar voelt. Dat is verdorie de moeite."

Binnen DAStheater verzet Sierens misschien niet de hoofdbrok van het artistieke werk, toch lijdt het geen twijfel dat hij over het meeste symbolische kapitaal beschikt. Nochtans is het traject van Sierens nauw verweven met dat van Johan Dehollander, hoe verschillend beiden ook mogen zijn. Sierens lijkt een estheet, Dehollander een *bricoleur*. Dat lijkt in elk geval de schematische werkelijkheid.

Samen met Dirk Van Dijck en Ryszard Turbiasz stond Dehollander aan de wieg van de semi-legendarische Vereniging voor de Enthousiasten voor het Reële en het Universele, die zichzelf ophief op het hoogtepunt van haar roem. Na zijn cruciale ontmoeting met Sierens bij Oud Huis Stekelbees waar Dehollander aan de slag ging met diens *Mouchette / Colette*, vertrok het duo naar de Blauwe Maandag Compagnie. Ook daar regisseerde Dehollander verschillende stukken van Sierens zoals *Boste* (samen met Luk Perceval), *Dozen*, *De drumleraar* en *Juffrouw Tania*. Toen Sierens de deur achter zich dicht trok, bleef Dehollander nog enige tijd actief als vertaler, dramaturg en scenograaf. Samen met Ampe en Sierens revitaliseerde hij het, na het vertrek van Pauwels, zieltogende en aan bloedarmoede lijdende Nieuwpoorttheater. Ook binnen dat kader sloegen Dehollander en Sierens de handen vaak in elkaar. Dehollander speelde mee in teksten van Sierens (cf. *Mijn Blackie*, *Niet alle Marokkanen zijn dieven*) of regisseerde teksten van zijn kompaan (cf. *De Broers Geboers*).

Op het gevaar af de waarheid geweld aan te doen, zou je kunnen stellen dat Sierens en Dehollander elk op hun manier een bepaald segment van het theaterambacht vertegenwoordigen. Sierens is in de eerste plaats een ambachtelijk *maker* die gestaag maar vastberaden naar een voorstelling toewerkt. Hij geeft zichzelf de tijd, maar het eindresultaat is steeds het eindstation van een productieproces. Onderzoek is voor Sierens in de eerste plaats een praktijkgerichte test: hij *test* elementen op hun onmiddellijke inzetbaarheid. Dehollander daarentegen is een *bricoleur* wiens artistieke praktijk uit kleine zoekende interventies bestaat, uit kleine poging om de evidenties van het theatermedium te doorprikken. Terwijl Sierens onderzoek eerder toegepast van aard is, lijkt Dehollander zich meer en meer toe te leggen op *fundamenteel* onderzoek dat niet meteen resultaatgericht hoeft te zijn. De laatste jaren richtte hij zijn aandacht dan ook hoofdzakelijk op allerlei kleine, interdisciplinaire projecten waarmee hij uiting aan die zoektocht probeerde te geven. Het straatnamenproject in de Vooruit is daar een mooi voorbeeld van. Recenter nog legde Dehollander zich lange tijd toe op het oeuvre van

outsider-kunstenaar Henry Darger. Het resultaat is de intrigerende installatie *Henry, how are you?* die in hoofdzaak bestaat uit bedrukte T-shirts.

Onderzoeken en/of tonen

Het logische gevolg van die behoefte van Dehollander aan fundamenteel onderzoek vinden we bij DAS theater terug in de Nomadenwerking, zo blijkt ook uit het subsidiedossier: “voor Dehollander krijgt ‘onderzoeken’ momenteel de absolute prioriteit, en is ‘tonen’ eerder een mogelijkheid dan een evidentie.” De Nomaden vormen eigenlijk de onderzoekswerking van het gezelschap. Het is een vrijplaats waar Dehollander samen met artiesten als Raven Ruell, Fien Muller, An Miller, Didier De Neck en Bernard Van Eeghem voor een langere periode zich kan toeleggen op bepaalde dramaturgische materie, los van elke productiedwang. Kernwoorden binnen de Nomadenwerking zijn dan ook verwantschap, vrijheid en tijd. Makers krijgen de kans en tijd om zaken, waaraan ze elders geen tijd kunnen wijden, uit te spitten. Terwijl het onderzoek van het Nieuwpoorttheater onder leiding van Geert Opsomer eerder ideologisch en politiek van aard is, is het onderzoek van de Nomaden ambachtelijk en dramaturgisch van aard. Niettemin wijst de praktijk uit dat een dergelijke werking verre van evident is: het proces verloopt immers moeizaam en niet zonder frustraties, onderzoek verloopt immers niet zonder slag of stoot. Artiesten als Ruell, die in eerste instantie heel doelgerichte makers zijn, voelden zich dan ook minder in hun sas en bleken het gebrek aan houvast (waar wil ik heen?) in de eerste plaats als problematisch te ervaren. Anderen zoals Bernard Van Eeghem vinden in de Nomadenwerking de ideale constellatie terug en bewijzen tevens dat een onderzoeksproces een eindresultaat niet hoeft uit te sluiten. Met het prachtige *One Hand Waving Free* sleepte Van Eeghem dan ook een plaatsje op het Theaterfestival in de wacht en bewees hij dat ‘onderzoeken’ best wel kan resulteren in ‘maken’ en zelfs ‘tonen’.

DAS theater kiest er overigens bewust voor om af en toe naar buiten te treden en dingen te ‘tonen’. Met DAS Verwanten, een bonte fanfare die reeds twee maal onderdak vond in de Vooruit, slaagde het gezelschap erin, meer nog dan met zijn producties, zich een eigen smoelwerk aan te meten. Met een vaak weinig voor de hand liggende combinatie van reflectiemomenten, gastvoorstellingen en ludieke activiteiten wist het gezelschap zich te profileren als een barometer voor geestig en verrassend talent. De formule laat daarenboven toe om een aantal resultaten van de onderzoekswerking binnen een gepast kader te presenteren.

Toekomstplannen en bakstenen

Ondertussen diende DAStheater, net zoals andere gezelschappen een nieuw beleidsplan in; plannen waren er in elk geval voldoende. DAStheater zocht de jonge theatermaker Don Verboven om aan de zijde van Johan dehollander en Arne Sierens aan de slag te gaan. Hij zou er onder meer werken aan een verhalenbank. Verboven houdt er immers van om zijn caravan ergens neer te poten en de verhalen van die buurt te absorberen. Ook Arne Sierens en Johan Dehollander koesterden heel wat plannen. Koesterden, want ondertussen besloot minister Anciaux de gevraagde verhoging niet te honoreren. Bert Anciaux ging zelf een stap verder en halveerde de subsidiëring van DAStheater. Het gevolg is ingrijpend en onverwacht: in plaats van uit te breiden, houdt het gezelschap hoogstwaarschijnlijk op te bestaan. Met de subsidiëring die Anciaux Ampe en de zijnen toekende, kan DAStheater niet anders dan de boeken te sluiten. De minister van zijn kant plaatst vraagtekens bij structuren die het werk van een specifiek artiest ondersteunen – hij gaat er immers vanuit dat zij onder dak vinden bij grotere structuren – en vindt daarenboven dat het gezelschap zijn artistieke profiel dient aan te scherpen. Eenvoudig is dat geenszins: het profiel van DAStheater wordt immers nagenoeg exclusief bepaald door twee individuele kunstenaars. Wat nu precies het lot van DAStheater zal zijn en waarheen de drie kernactoren eventueel zullen trekken, is op het moment van schrijven nog niet duidelijk. Zeker is in elk geval dat de toekomst van het gezelschap, ondanks bovenstaand verhaal, allesbehalve rooskleurig is.

Noten

- 1 Het Gentse stadstheater wordt in die context vrij kritiekloos als negatief omschreven, als vijand des volks. Elke toenaderingspoging wordt in die retoriek dan ook zonder pardon als een annexatiepoging geïnterpreteerd. De geschiedenis wordt op die manier in een eenvoudig dualistisch schema gewrongen waarin conformistisch tegenover kop-pig, reactionair tegenover revolutionair staat.
- 2 Ellen Stynen, *De Gentse School. Beschrijving van een theaterlandschap*, Onder de Torens, Gent, 2004, p. 24.
- 3 Katrien Darras, "Een Japanse Shakespeare uit Gent", *Etcetera* 18 (2000), nr. 72, 51.
- 4 A. De Jong, "In elkaar vijzen, uit elkaar vijzen", *NRC Handelsblad*, 2-6-2000.
- 5 Erwin Jans, Geert Opsomer, Christel Stalpaert, *Arne Sierens*, "Kritisch Theaterlexicon", Vlaams Theaterinstituut, Brussel, 1998, p. 50.