

VICTORIA: ALCHEMISTEN OP ZOEK NAAR ARTISTIEK GOUD

Wouter HILLAERT

“Op een nacht kwam de naam Victoria voor in mijn droom. ’s Morgens stond ik op en wist ik dat dat de nieuwe naam moest zijn. Betekenis, herkenning, waarde krijgt een naam toch pas op termijn.”¹ Dirk Pauwels in ’92, heel veelzeggend. Victoria begon als een droom en zou later wel zien wat de werkelijkheid werd. Net zo gaat het productiehuis aan het Fratersplein om met de artiesten aan wie het onderdak biedt: vanuit een intuïtief gevoel, om er ‘op termijn’ iets uit te krijgen wat zich op voorhand nog niet denken laat. Zoals alchemisten zochten naar goud: mensen en disciplines bijeenklutsen en hopen dat er iets gaat blinken. Die ene droom heeft Victoria nu dertien jaar nagejaagd. Met twaalf ongelukken, minstens. Maar de naam ‘Victoria’ klinkt ondertussen wel van Gent tot Canada, en niemand die zich nog afvraagt waar hij vandaan komt. Hij is – ook al hebben ze zich daar in huis steeds met alle macht tegen verzet – een merknaam geworden, zeker in het buitenland. Waarvoor dan? Wat is de waarde en de betekenis van ‘Victoria’, nu er wel al wat ‘termijnen’ verstreken zijn? En nu er tegelijk een nieuwe aanbreekt: de subsidieperiode 2006-2009?

Voor die nieuwe vier jaar doen Dirk Pauwels en co in hun subsidiedossier “een radicaal en nieuw voorstel om van Victoria een plek te blijven maken die op doortastende wijze artistiek werk ontwikkelt dat niet zomaar in de mal van een ‘doordeweeks’ productiehuis past”. De bekende mozaïekwerking van het huis (met formats als Alexis-Dallièrefondsen, Enkele Fijne Momenten uit de Periferie, theaterschrijfpoddrachten aan proza-auteurs...) lost volledig op in DE BANK. Het gaat hier om een keur van zes mensen die door Victoria geselecteerd zijn om samen een parcours af te leggen van twee jaar, in 2008 te herhalen met zes nieuwe mensen. De deelnemers zijn van divers pluimage: gaande van jonge theatermakers (Tanya Hermsen) met eventueel een neus voor beeldende kunst (Manah Depauw, Ben Benaouisse) tot iemand als Miet Warlop met een opleiding 3D. Het enige wat deze mensen gemeen hebben, is hun noodzaak om zich te verdiepen of te verbreden in de eigen artistieke interesses, en daar elkaar idealiter in te bevruchten. Dat doen ze in nauw gesprek met de artistieke kern van Victoria, van wie ze ook ‘opdrachten’ kunnen krijgen. Alles op een rijtje lijkt het ‘Temptation Island’ wel, maar dan artistiek verantwoord. En met dat verschil dat DE BANK een grote medezeggenschap krijgt in het parcours dat Victoria in de loop van twee

jaar zal uitzetten. Het zestal vult mee de buitenlandse residenties van Victoria in, plus de geplande samenwerking met Het Toneelhuis. Het neemt het periodieke magazine van Victoria over, kan zelf kiezen voor bepaalde mentors en bepaalt autonoom op welke vragen van buitenaf er ingegaan wordt. DE BANK wordt Victoria, en omgekeerd.

Als productiehuis kan je moeilijk méér expliciet zijn in je engagement tegenover artiesten. Het is een engagement waar Victoria ook steeds een speerpunt van gemaakt heeft: de volle ondersteuning bieden aan interessante mensen op hun eigen premissen, of toch zo goed mogelijk. En wat Victoria daarin goed begrepen heeft, is dat zo'n engagement niet zomaar een kwestie is van inhoudelijke openheid, maar vooral van de juiste organisatorische flexibiliteit. Victoria bekeek steeds voor elk project apart wat de noden waren, hoe het traject begeleid moest worden, en via welk circuit het uiteindelijk tot het juiste publiek kon komen. Sommige projecten werden één keer in eigen zaal gepresenteerd, andere gingen ruim op tournee in het buitenland. Zoals Hugo De Greef in een gesprek met Dirk Pauwels ooit zei: "Het is een vrijheid om je manier van presenteren deel te laten uitmaken van het werk en je niet de facto afhankelijk te maken van een derde, namelijk de afnemer van het product."² Alleen had Victoria nu in zijn nieuwe dossier het gevoel dat het daarbij te veel in dezelfde val was gelopen als die 'doordeweekse' kunstencentra waar het zich zo graag tegen afzet. Nieuwe artiesten die onder dak genomen werden voor een onderzoeksproject of een Alexis-Dallièrefonds, moesten daarna noodgedwongen weer aan de deur gezet worden voor een nieuwe toevoer. De zorg waarmee Victoria hen tijdens hun werkproces omgaf, liep zelden over in nazorg. Ze werden dus niet mee opgenomen in een structureel kader van reflectie en parcoursontwikkeling, maar -om het met een groot woord te zeggen- 'geconsumeerd'. Net die ban wil Victoria nu breken met DE BANK. Naast de 'klassieke' grotere producties, moet er meer tijd en ruimte komen voor dóórdenken, binnen een meer continue opvolging. Zes kunstenaars worden uitgenodigd tot een pertinent risicogedrag, kortom.

Van Stekelbees naar Victoria

Maar is die keuze voor verschillende huisartiesten dan wel zo nieuw? Integendeel, net rond zo'n constructie werd Victoria ooit opgericht. We schrijven '92, om even het historische plaatje te tekenen. Dirk Pauwels, sinds '84 artistiek ondernemer van het ondergesubsidieerde Nieuwpoorttheater, stapte op vraag van Guy Cassiers over naar Oud Huis Stekelbees. Het Gentse jeugdtheaterhuis had in de loop van vijf jaar onder Cassiers een steviger artistieke en structurele basis ver-

worven, maar de artistiek leider wilde weer volop eigen producties gaan maken. Bovendien had Cassiers het gevoel dat er in zijn projectmatige aanpak bij Oud Huis Stekelbees te veel gaten waren gaan vallen. "Op den duur hadden we zoveel projecten lopen dat we bijvoorbeeld pas na anderhalf jaar weer de draad konden opnemen met dezelfde artiesten. Vandaar de behoefte aan meer continuïteit binnen die projectmatige werking."³ Hoe de geschiedenis zich toch steeds weer herhaalt. De plannen die Pauwels in '92 als kersvers artistiek coördinator voor Oud Huis Stekelbees voorlegde, verschilden niet wezenlijk van de huidige ideeën achter DE BANK: "Ik ga de artistieke kern uitbreiden, zodat er in de toekomst langzamer en bedachtzamer gewerkt zal kunnen worden. Zodat de mensen de tijd krijgen om op lange termijn vorm te geven aan hun ideeën en hun dromen, hierin geruggensteund door de zeer sterke administratieve en technische ploeg die in OHS aanwezig is."⁴ Pauwels koos voor een multidisciplinair samengesteld trio: de schrijver Pol Hoste, de videast Frank Theys en de theatermaker-choreograaf Alain Platel. Ze zouden hun eigen voorstellingen kunnen maken, maar tegelijk ook mee de koers van het huis bepalen.

Met *Sluis*, een locatieproject in regie van Johan D'Hollander in de vismijn van Oostende in augustus 1992, voer het schip van Dirk Pauwels onder de vlag Victoria finaal de Vlaamse theaterzee op. Maar het was pas een paar maand later met het Stekelbeesfestival dat de nieuwe artistieke ploeg voor het eerst zelf aan het roer verscheen. Zo toonde Frank Theys de goed ontvangen monoloog *Van al die niks te zeggen hebben, zijn zij die zwijgen 't aangenaamst*, waarin het pubermeisje Antigone (Ianka Flerackers) uitweidde over de veranderingen die ze onderging, en de 'filosofische en relationele problemen' waar ze mee worstelde. Achter haar speelde Theys een video af waarin haar vader, kolonel Korsakov, transformeerde in een bewegend tv-toestel en door een open spleet in zijn hersenkwabben flarden Nietzsche kwam te debiteren. Deze 'zware' voorstelling toonde meteen de dubbele verhouding die Victoria tegenover jongeren en jeugdtheater zou aannemen. Niet zelden leverden jongeren – zoals hier – mee het basismateriaal voor voorstellingen, maar nooit zouden ze de specifieke doelgroep vormen. Dat was ook bij Guy Cassiers al niet meer het geval, maar toch was zijn Oud Huis Stekelbees nog wel duidelijk een jeugdtheatergezelschap. Victoria daarentegen zou zich in de loop der jaren steeds meer op een volwassen publiek gaan richten, met als kristallisatiepunt van die ontwikkeling *Übung* van Josse De Pauw in april 2001. Toen die succesvoorstelling door de jeugdtheaterjury van het Theaterfestival geselecteerd werd als één van de vijf beste jeugdtheatervoorstellingen van dat seizoen, klonk vanuit Victoria en coproductent Het Net vreemd protest. 'Het was niet omdat er kinderen op het podium stonden, dat het ook voor kinderen bedoeld was.' Op het Stekelbeesfestival van '92 daarentegen was dat

wel nog (deels) het geval, bijvoorbeeld in het nog onaffe *Karaoke*-project dat Pol Hoste met een handvol jongeren toonde in het Belfort.

Of in *Ja, Wacht*, dat een jaar later het uithangbord werd voor waar Victoria in deze kinderjaren voor stond. Voor één keer kropen de drie huisartisten samen achter de regietafel, met dien verstande dat schrijver Hoste wegens "zijn scherpe individuele opstelling, onwerkbaar in de interactieve theaterpraktijk"⁵ ondertussen wel vervangen was door beeldend kunstenaar Stef Cafmeyer. Platel, Theys en Cafmeyer maakten *Ja, Wacht* op vraag van de Koning Boudewijnstichting, officieel over 'jeugd, democratie en verdraagzaamheid'. Ze gingen goed twee jaar na Zwarte Zondag drie maanden lang intensief werken met dertig jongeren uit een auditie, waaronder latere bekenden als Ben Benaouisse, Tania Kloek, Diederik Peeters, Pé Vermeersch en Helmut Van Den Meersschaut. Het resultaat werd de eerste productie van Victoria die volledig onder eigen label gerealiseerd was, en dit baksel werd tijdens Antwerpen '93 geëtaleerd in de 'patisserie' van de Bourla. *Ja, Wacht* was jong, compositorisch, procesmatig ontwikkeld en direct grootstedelijk. Vroeg-Victoriaans, kortom. Het strikte maatschappelijke vertrekpunt was wel verbreed tot een meer improvisaire mozaïek van veeleer apolitieke uitspraken en scènes van de jongeren over hun eigen (theater)ervaringen. "*Ja, wacht* was net wat de jongeren tegen ons zeiden wanneer we het thema 'democratie en verdraagzaamheid' ter sprake wilden brengen. Ze wilden er wel over praten, maar toch liever eerst theater spelen"⁶, evalueerde Platel die verschuiving achteraf. Ook dat zou Victoria later nog vaak typeren: eerst de mensen, dan de wereld.

Het illustreert ook bij uitstek wat het productiehuis ooit omschreef als 'liever raspen dan vijlen': uitgaan van de mensen waarmee je werkt, daarmee een risicovol parcours doorlopen en op die manier hopelijk iets onverwachts en levends toevoegen aan het eigentijdse Vlaamse theater. In dit geval ging het om een professionele werkwijze met jongeren die toen enkel in Nederland in zwang was. Het Gentse productiehuis paste ze toe in verscheidene projecten tegelijk: in het abstracte en klankgerichte *Zaum* (regie Zachar Laskewicz, tournee in Rusland), in Platels *Hsüan-Yeh* rond één van de laatste Chinese kindkeizers, en in *Impressies van Claus*, een repertoireproject met vier verschillende middelbare scholen uit verschillende netten. Al die geëngageerde jongeren gaven wel snel het probleem dat Victoria hen na hun dernières weinig verdere speelkansen kon aanbieden. Maar daarvoor zou vanaf januari '94 een oplossing gevonden worden met een 'Residentieel Theateratelier', onder leiding van Cafmeyer. Het plan doet opnieuw erg denken aan DE BANK, en er werd ook niet toevallig in die termen over gesproken. "Dit open atelier met een permanente werking zou kunnen fungeren als proefbank en kweekvijver waarin jongeren kansen krijgen om creatief en

experimenteel met theater bezig te kunnen zijn, buiten de 'officiële' producties om." En daar hoorde meteen dezelfde waarschuwing bij als nu in het subsidie-dossier 2006-2009: "Het is vanzelfsprekend de bedoeling dat de activiteiten en de processen op gezette tijden aan een klein of groter publiek kunnen worden getoond."⁷ Victoria kreeg toen al het verwijt dat het te weinig zichtbaars zou doen met de twintig miljoen frank subsidies die het in juni '93 voor de periode '93-'97 gevangen had. Zelf keek het ook niet onverdeeld tevreden terug op zijn eerste levensjaar. Artistiek medewerker Koen Gisen: "Het voorbije jaar is niet bepaald het makkelijkste geweest: aanpassingen, overgangsprikelen, een valse start en andere kinderziekten."⁸

Waar iedereen Victoria wel om apprecieerde, en wat toen ook de *core business* van zijn werking uitmaakte, waren de jaarlijkse Internationale Stekelbeesfestivals in november. Doorheen de eerste edities onder Victoria-vlag tekende zich daarin een gestage koerswijziging af, die ook alles zei over waar het moederschap heen voer. De tiende editie in '92 (de eerste van Victoria, de laatste van programmator Kristel De Weerd) viel al op door zijn grote aandeel dans- en bewegingsproducties voor volwassenen. Het werd door Dirk Pauwels ook duidelijk naar voren geschoven als een festival dat niet langer een internationale 'best of' van het jeugdtheater wou zijn, maar liever een presentatieplatform van de eigen interne keuken, met een grotere nadruk op het proces dan op het product. Een jaar later zag je daar -behalve de premières van *Ja, wacht* en *Zaum-* de vruchten van in twee kleine creaties van de choreografe Isnel Da Silveira met respectievelijk de plastische kunstenaar William Philips en regisseur Mechteld Prins, makers die elkaar vooraf niet kenden. Bovendien ging -toen nog gewoon- LOD in première met *De Vuurvogel*, voor Pauwels een illustratie van het feit dat "het Stekelbeesfestival een pril samenwerkingsverband wordt tussen verscheidene Gentse culturele organisaties"⁹.

In '94 werd die lijn structureel doorgetrokken. In wat nu het Victoriafestival was gaan heten, vond een mix van eenmalige Victoria-creaties, grotere jeugdtheaterpremières en buitenlandse gastprojecten uit Zuid-Afrika, Hongarije of Estland óók onderdak in de Kopergietery en de Vooruit. Daarbij kwamen naast theater plots ook andere disciplines hun neus aan het venster steken: muziek, film en plastische kunst. Plus dans, in de eerste 'Beste Belgische Danssolo'-wedstrijd voor jong talent. Het Victoriafestival moest nu vooral aan een breed publiek duidelijk maken waar het moederhuis zelf voor stond: werkend rond brede vormen van theatraliteit, vanuit een projectmatige en experimentele aanpak en met bijzondere aandacht voor jongeren en artiesten waar een band mee bestond. Met *In het spoor van Miles* ging bovendien een eerste internationale coproductie in pre-

mière. Deze jazzy muziektheaterproductie van Frank Theys met vaste festivalklant Piccoli Principi uit Italië richtte zich -voor de laatste keer in de geschiedenis van Victoria- op de allerkleinsten. Een rode draad door het programma was ver te zoeken, maar dat stak Pauwels als een pluim op zijn hoed. Hij bestempelde zijn festival als 'een kaketoetussen de pinguïns'¹⁰. Van dat soort papegaaien is natuurlijk geweten dat ze vaak maar raak krassen zonder al te veel te zeggen. Of dat insinueerde toch critica Anne Brumagne in haar nabeschouwing bij het festival. "Het resultaat op het podium was nogal wisselvallig, zodat ik met gemengde gevoelens op dit eerste Victoriafestival terugblik. Bij een enkele voorstelling kreeg ik zelfs de indruk dat het publiek als proefkonijn werd gebruikt voor iets wat gewoon niet op punt stond."¹¹ De Nederlandse criticus Marian Buijs was nog scherper. Over *Impressies van Claus*: "Waar is Victoria in godsnaam mee bezig? Men wil een nieuw festival, (...) maar om stuntelig scholierentoneel tot kunst te verheffen, lijkt mij een vergissing."¹² Het is een kritiek die tot op vandaag blijft opduiken, en ook in huis zelf voortdurende evenwichtsoefeningen moet gegeven hebben. Wat is de verhouding tussen de grote producties en het experimentele proefbuiswerk? Waar gaat de grens voor de carte blanche die je aan samengebrachte makers geeft? En vooral: hoe presenteert je dat kleinere werk? Het Festival was een eerste voorbeeld van vele legitimerende formats voor Victoria's intuïtieve goudzoekerij.

De gouden jaren Sierens-Platel

Met het nieuwe Festival als vooruitgeschoven etalage toonden zich vanaf 1995 een viertal uitgesproken tendensen ten huize Victoria. In de eerste plaats werd een familiaal samenwerkingsverband aangegaan met het verwante Nieuwpoorttheater, gebaseerd op accidentele uitwisseling van zaal, dramaturg, repetitieruimte en algemeen artistiek gedachtegoed, én naar buiten toe bezegeld met de gezamenlijke tweemaandelijks newsletter *Nieuwpoort&Victoria*. Het startschot werd gegeven op de Gentse Feesten van '94, ter gelegenheid van het tienjarig bestaan van Nieuwpoort, met de première van *Het Ovalium*. Deze coproductie creëerde rond de diepe krochten van het menselijke lichaam een multidisciplinaire installatie waarin toeschouwers in een bijna ceremoniële sfeer geconfronteerd werden met allerlei impliciete of expliciete erotiek. Bacon-achtige lijfbeelden, een SM-story uit een hartsrubriek, ophitsende paringsgeluiden, 3D-foto's van Wim van Egmond, een sketch van -voor het eerst bij Victoria- Lies Pauwels: het kwam allemaal opduiken van achter allerlei gordijntjes.

Deze libidineuze trip werd niet onaardig onthaald, maar toch zou het tot 2000 duren voor er twee nieuwe coproducties met het Nieuwpoort kwamen. De eerste,

Youth Rules - Confusion reigns, kaderde in de editie 'Gestoorde Vorsten' van het Timefestival. Onder leiding van Roy Faudree van The Wooster Group kwam een groepje adolescenten (bekend als The Victors) tot een montage over hun visie op reclame en Amerikaanse populaire cultuur in het licht van de millenniumgekte, mooi in de lijn van *Ja, Wacht* en co. Opvallend was volgens Johan Callens wel een bepaalde didactisch-moralistische tendens in de voorstelling¹³, iets wat je in Victoria anders zelden zag, zelfs niet in de paar expliciet maatschappijkritische producties die er geweest zijn. De tweede coproductie was een dikke maand later *Umbus Patrum*. Letterlijk vertaald: 'het voorgeborchte van de hel', geprojecteerd op een luchthaven waar drie dansers in lange jassen het lange wachten op hun vlucht opvrolijkten met allerlei scènetjes. Ze dansten niet perfect, maar met veel poëzie en lichtvoetige humor. Hun namen: Ben Benaouisse, Noël Van Kelst en Helmut Van Den Meersschaut. Samen vormden ze het jonge dansgezelschap Latrinité, dat eerder al in de schoot van Victoria het pientere en beweeglijke *Dansé Donsé Don Don* (Victoriafestival '95) en het kitcherige gokverhaal *Auri Sacra Fames* (oktober '97) gemaakt had. Niet toevallig zat in beide voorstellingen eenzelfde nevenschikkende dramaturgie van losse geïmproviseerde scènes. Dat is steeds zowat de vaste *dress code* van Victoria geweest. Want hoewel het productiehuis zowel voor het dansgezelschap Latrinité als voor de scholierencel The Victors (na *Impressies van Claus* ook goed voor Pauwels-regies als *Over Claus en Bernhard en Consorten*, *Sloap* en *Het Apeneiland*) enkel optrad in een structureel dienende rol, straalde er op de ondersteunde producties toch een duidelijke artistieke invloed af.

Hier zag je Victoria -meteen een tweede tendens- in zijn favoriete rol vanaf 1996: als een huis van vertrouwen met een continuïteit aan kansen voor vele verschillende -vooral jonge- kunstneuzen. Dat was een duidelijke koerswissel na de periode van het artistieke driemanschap Platel, Theys en Cafmeyer, dat eind '95 in zijn vigerende vorm opgegeven werd. "Waar we eerder investeerden in enkele mensen, laten we nu het huis open. Er is nood aan investeringen in meerdere mensen, maar daarom niet altijd voor een langere termijn. Je legt met hen een parcours af dat echt nodig is en waarvan je de inhoud en de duur ook samen met hen bepaalt"¹⁴, aldus Dirk Pauwels, in een uitspraak die we -als de golven van de geschiedenis zich blijven herhalen- in 2009 wel eens zouden kunnen zien terugkeren bij de evaluatie van DE BANK. Victoria werd een 'open huis', als een eerste echo van het discours dat de grote stadstheaters een paar jaren later ook zouden gaan voeren. Niet bemoederend, maar met moederlijke zorg. Als het veilige voorgeborchte van de productie- en prestatiehel in de rest van het veld, als een toeleveringsbedrijf van potentieel artistiek talent.

En er is nogal wat door de radertjes van Victoria gepasseerd, als je er nu op terugkijkt. Zo afficheerde het derde Victoriafestival in '97 (voor het eerst in mei, 'om de dingen langer te kunnen voorbereiden'), meer dan één beginnende maker die nu elders zijn gewaardeerde plek gevonden heeft. Stefan Perceval presenteerde zijn Studio-afstudeerproject *Blue Balls*, om een jaar later binnen de 'Groeiwerk'-formule van Victoria uit te pakken met zijn professionele debuut *Soldidatus!*, een nog wat wankel familietragedie rond een blind wantrouwige soldaat-vader. Wim Van Gotha bracht na zijn eerste theatermonoloog *Gij goele jij* (Victoriafestival '96) nu de opvolger *De nar en de joker* in een werpgat van het Gravensteen. Diederik Peeters presenteerde met zijn prille collectief Tristero *Modern*, een tekstcompilatie naar Witold Gombrowicz, en zou daarna door Victoria naar New York uitgezonden worden om er onder auspiciën van Roy Faudree de basis te leggen voor het latere Tristero-product *Alles is zeer goed* (Victoriafestival '98). En binnen de formule 'Korstmos' voor jonge mensen met eerste projecten, lieten zich namen opmerken als Benjamin Van Tourhout (nu NUNC) en Felix van Groeningen (regisseur van de film *Steve and Sky*). Twee edities later werden aan dat lijstje niemand minder dan de jonge Wayn Traub (met *Beast*) en het duo Ianka Fleerackers/Pascale Platel toegevoegd, vlak voor die laatste bij Bronks zou doorbreken met *De Koning van de Paprikachips*. De optelsom van al die min of meer eerste prestaties is niet min, zeker niet als je ze zoveel jaren later maakt, met kennis van wie vandaag het veld kleurt. Je kan dus niets anders besluiten dan dat Pauwels alleen maar show zocht, toen hij als motto voor het derde Victoriafestival koos voor Oscar Wildes boutade 'experiment is the name everyone gives to their mistakes' en dat aanvulde met de droge opmerking: 'the third Victoriafestival is a real experiment'. Hij voelde intuïtief natuurlijk wel aan dat hij met zijn alchemistische proeven minstens een paar juiste uitkomsten zou genereren. En toch. "Als gesubsidieerd gezelschap zijn wij permanent op onze hoede voor het gesetteld raken, bang onze frivoliteit te verliezen, om vastgepind te worden op een typische stijl, het beter te kunnen uitleggen dan het te doen en ook bevreesd om gaandeweg 'logisch' te worden, in plaats van controversieel. Het festival is ons verweermiddel tegen elke vorm van (zelf)genoegzaamheid, het is ons bezwerend instrument, een instrument waarmee we meer dissonantie dan welluidendheid willen voortbrengen." Pauwels legde de visie achter Victoria nergens zo welluidend, zo logisch, zo typisch uit als in de Festivalbrochure '97. We komen hierop terug.

Trendsetter van de derde Victoriaanse lijn in de jaren 1995-2000 was de opningsproductie van het seizoen '95-'96: *2012 (now I am nationwide)*. Het was het begin van een aantal probeersels rond multimedia en jongerencultuur. Frank Theys schreef een tekst over internet en alles wat daarbij komt kijken; vooral het

vermoeden dat de wereld er over twintig jaar totaal anders zou uitzien, met nachtmerries à la één technologische revolutie per seconde. De cyberspace voorstelling haalde er wat technische snufjes bij, zoals de verspreiding van delen eruit op het net zelf, maar bleek willens nillens toch een herkenbaar Victoria-product: gekruid met de nodige humor en hier en daar wat maatschappelijk commentaar, gebracht door niet-geschoolde acteurs in de huid van duidelijke typetjes (een PWA'er, een computerfreak of een cyber-goeroe). Niet onaardig, maar ook geen voltreffer. Wel had 2012 een interessant thematisch vertrekpunt, dankzij de *catchy*, half-populaire realiteitswaarde van. En zo zouden er later verscheidene voorstellingen volgen. Jérôme Bel, lang maker aan huis, presenteerde in '97 met *De Victors Shirtologie*, waarin volgens het principe van de modeshow voortdurend nieuwe T-shirts met moderne betekenisvolle opschriften onthuld werden. Het werd een sobere deconstructie van jonge profileringsdrang via voorgedrukte slogans, wars van elke drukke theatraaliteit die vele vorige jongerenprojecten had geschraagd.

Helemaal anders was *Wysiwyg*, begin '98 een eerste theatertekst van popauteur Paul Mennes en daarmee meteen ook een van de eerste resultaten van de volgehouden strategie van Pauwels om romanschrijvers te verleiden tot theater-schrijfsels (Pol Hoste beet ooit de kop af, en later zouden namen volgen als Pam Emmerik, Charlotte Mutsaerts, Annelies Verbeke, Dimitri Verhulst, Christophe Vekeman,...). *Wysiwyg* was wat van de auteur van *Tox* en *Soap* verwacht kon worden: een cynische en mediagenieke sample van generation X en alles wat daar aan oppervlakkige confidenties en commerciële referenties bij hoorde. De ensce-nering zelf van Peter van den Eede mixte daar nog eens filmbeelden en *trip sounds* doorheen en liep uit op een bevreemdend David Lynch-achtig sfeertje. Niet helemaal naar de zin van Standaard-recensent Roel Verniers: "*Wysiwyg* slaagt er maar ten dele in de leegte van de schriftuur dicht te plamuren. Geconcipieerd als een oneindige cirkel waar hallucinaties van moorden, incest en tijdverdrijf de leegte van onze dagen dienen op te vullen, zie je de acteurs (Sien Eggers, Eugène Bervoets, Lies Pauwels en Stefan Perceval, WH) tegen talloze platitudes en banaliteiten aanschuren."¹⁵ Het zou dé uitdaging blijken voor de lijn die Victoria hier uitzette: de lege hippe werkelijkheid vangen op een manier dat het toch iets meer zei. Ook in *Kung Fu* (première april '98) van het gelijknamige jonge viertal Jonas Boel, Pol Heyvaert, Felix van Groeningen en Tim Van Der Gucht lukte dat niet volledig, maar het sexy *catwalk event* uit het Gentse cafémilieu groeide wel uit tot de revelatie van ondertussen dertien jaar Victoria. Op het podium vijfentwintig halve modellen voor een défilé van trends, statements, hypes en strikt individuele commentaar op de snelle werkelijkheid. In de zaal een nieuw jong publiek dat in dit *reality theatre* zijn gading vond. En binnen de kortste keren ging dat van Denemarken tot Italië, om in Salzburg zelfs rechtstreeks op



Bernadetje van A. Sierens en A. Platel door Victoria

het internet uitgezonden te worden. De succesformule? “Wij denken niet in functie van een theatervoorstelling, maar gebruiken zonder gêne de dingen die we leuk vinden”¹⁶, aldus Pol Heyvaert. De grote artistieke waarde van Victoria lag hier inderdaad in de bevruchting die het huis zocht in andere theatrale formats dan theater. Mode, cafépraat, party culture, niks bleek te *low*. Ook niet de showbusiness in het algemeen, zoals in (het echter totaal afgekraakte) *Lifestyle* van Paul Carpentier eind '98.

Maar de meest vruchtbare lijn die Pauwels en co in de tweede helft van de jaren negentig in de vijver van theatrale mogelijkheden uitwierp, was natuurlijk het koppelen van Alain Platel aan Arne Sierens. Dat gaf in maart '95 op het Timefestival een eerste flirt in *Moeder en Kind*, en geen beetje theaterbezoeker die níet weet waar dat daarna allemaal toe geleid heeft. De absolute familiebede in een overvol huiskamermilieu onder voogdij van twee gestoorde ouders en een Marokkaanse buurman werd in een mum genomineerd voor het Theaterfestival en bekroond met de Nederlandse Hans Snoekprijs, en stond een jaar later al tot in Canada, met daar op de borst de medaille ‘beste buitenlandse productie van het jaar’. Victoria was rond die tijd ook cultureel ambassadeur van Vlaanderen en kreeg daarmee 700.000 frank om in zijn internationale werking te stoppen. De trein trok zich zo finaal op gang en hij zou niet stoppen voor het successhuwelijk *Allemaal Indiaan* het in juli 2000 tot op de Cour d'Honneur van Avignon bracht. Het tussenwagonnetje *Bernadetje* (première oktober 1996) toonde nog het beste waar het hier om ging: wervelend bewegingstheater met een cast van pakweg 7 tot 77, volks en geïmproviseerd van aanblik maar daaronder strak en stijlvol geregisseerd, en met als kers op de taart anekdotische straatdialogen waarin toch de kleine grootsheid van de menselijke existentie doorklonk.

De invloed van al deze voorstellingen op de naam en de verdere werking van Victoria valt niet te overschatten. Niet alleen gaven deze theaterhits zo'n *boost* aan de internationale bekendheid van het Gentse huis dat het er nu willens nillens nog steeds op teert. Ook en vooral kristalliseerde dit succes duidelijker dan ooit een huisstijl uit die begon bij *Ja, wacht!* en doorgelopen is tot in *White Star*. Volks naturalisme dat af en toe vervreemd wordt tot beweeglijke, magisch-realistische kitsch. Chaotische portretten vanuit improvisatie, en meer nog: vanuit ‘de naturel van schone mensen’ op scène. Felle kleuren, vaak veel broel en nog meer beweging op scène. Een ruwe en brutale omgang met elkaar, soms kantelend in diep ontroerende genegenheid. De strijd van de gewone Vlaming, belichaamd door niet vanzelfsprekende spelers. Rechttoe rechtaan, dialect van *stoute muilen*. De Belgische vlag, koelkasten, blikkerende zonnebrillen en populaire cultuur. Dat is Victoria, of liever: daarmee zou het bij de gewone toeschouwer tegen wil en dank

nog jaren geassocieerd worden. En niet alleen omdat de periode Sierens-Platel de huidige generatie van Ben Benaouisse en Lies Pauwels gemaakt heeft. Vooral omdat alles wat daarna zou volgen, steeds daartegen afgestemd zou worden.

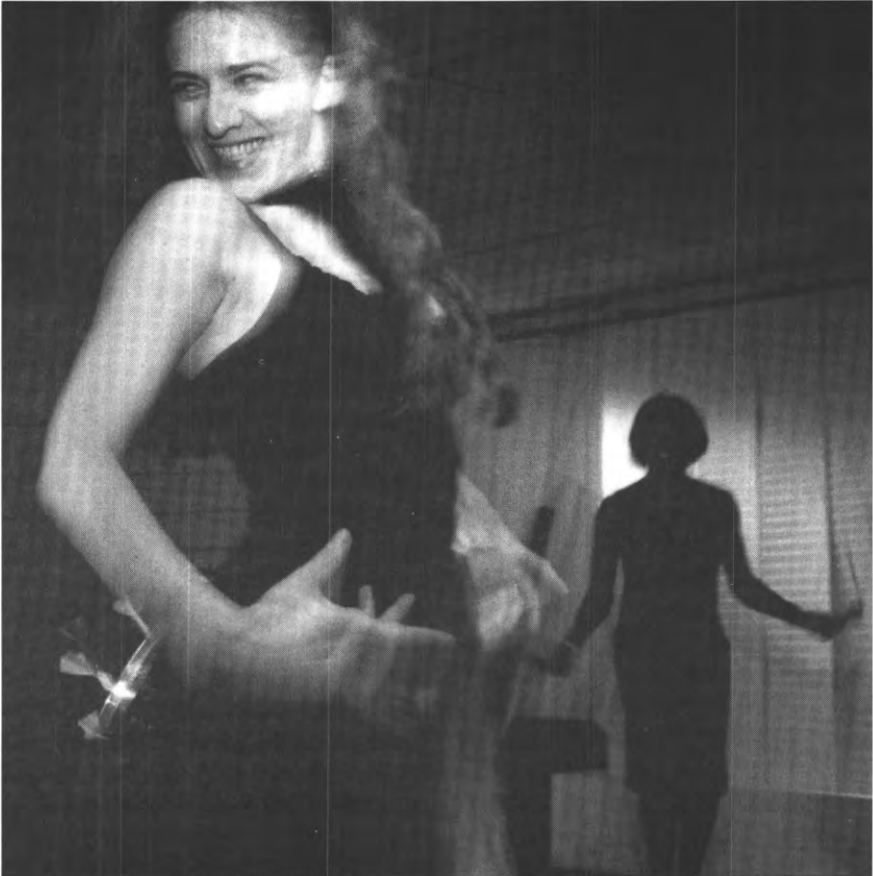
Opnieuw op zoek

Niet verwonderlijk dat Victoria in zijn artistiek plan 2000-2005 alle verworvenheden vierkant overboord gooide. Want ook de praktische keerzijde van successen à la *Kung Fu* en *Allemaal Indiaan* was ondertussen meer dan duidelijk geworden. De eigen structuren dreigden vast te lopen in een te grote nadruk op de buitenlandse tournees, en voor een gedegen dialoog met nieuwe kunstenaars bleek steeds minder tijd te zijn. Dus wou men ten huize Victoria de dingen weer even ten gronde in vraag stellen. "En dan vooral de context waarin we interessant, klein of iets groter werk willen presenteren. Wie heeft er nog wat aan dat we op driehonderd plaatsen ter wereld spelen, terwijl we met Vlaams overheidsgeld werken? Of welke zin heeft het dat we ons puur als laboratorium zouden gaan gedragen?"¹⁷ De nieuwe gulden middenweg werd gevonden in een combinatie tussen een paar grote kernproducties per seizoen en een resem kleinere formats waarbinnen meer risicovol werk ondersteund kon worden: het curatorschap (een zelf ontwikkeld programma bij verwante kunstencentra), de carte blanche (een pakketje Victoria gepresenteerd bij een vaak buitenlandse programmator), de mobiele ateliers (een uitbesteding van eigen kunstenaars buiten Victoria), het mentorschap (bv. Grace Ellen Barkey die Govinda Mens coachte voor haar dansproject *Untitled*), de trajecten (langere samenwerking met verwante kunstenaars als Eric De Volder of Aarich Jaspers uit 'het reservoir') en ten slotte de schrijfopdrachten (aan niet-theaterauteurs). Het Victoriafestival werd afhankelijk gemaakt van de inhoudelijke noodzaak ervan op een bepaald moment en los daarvan liep Korstmos gewoon door. Echt duidelijk waren de precieze verschillen tussen al deze formules niet, maar zeker was wel dat Victoria weer volop koos voor de noden van de makers en het eigenlijke werkproces. "Wat af is, is niet gemaakt", luidde al bij het eerste Victoriafestival in '94 een programmatisch citaat van Paul Valéry.

Met deze keuze voor een 'exploratief' en 'polyvalent' partnership met 'het stijlloze', 'het fragiele' en 'de theatrale schemerzone' stond de basisvisie wel weer op scherp, maar voor de buitenwacht betekende dit in praktijk dat de werking van Victoria ietwat versplinterde in vele kleine ontwikkelingsprojecten. *Kung Fu* ging in de AB in première met *Discotheque* ofte fragmenten fuifleven en Katrin Verlende en Flea Buytaert speelden elk een bestelde monoloog van

respectievelijk Hanneke Paauwe en Christophe Vekeman, wiens *Een soldaat heeft nooit vakantie* bovendien in zeven dagen tijd tot een film herwerkt werd, terwijl Wayn Traub opeenvolgende *Mise-en-Traubs* deed in Gent en Victoria zelf met veel onbekend talent een 'Carte Blanche' invulde in Stuc of zijn werking presenteerde in Amsterdam als *Tegenwoordig/Aanwezig*, waaronder een Schrijversblok met nieuwe teksten van o.a. Steven Heene, Pam Emmerik en Erwin Mortier, voorgesteld in niet-geregisseerde scenische impressies... De enige die het allemaal nog kon overzien, was waarschijnlijk Dirk Pauwels zelf. "Ik denk dat we op een tamelijk impulsieve manier met het métier blijven omgaan en dingen uitzetten waarnaar we zelf benieuwd zijn. (...) Dat dwingt ons voortdurend te herdenken waarmee we bezig zijn. Op welke manier kunnen wij iets bijdragen tot het vastlopende theaterveld? Niet dat we daar altijd in slagen, maar we zijn hard op zoek de juiste weg te vinden en te kijken hoe we de conservatieve reflexen in het theater kunnen doorbreken."¹⁸ Daarvoor werd vanaf maart 2002 de formule *Enkele fijne momenten uit de periferie* ontwikkeld, avondjes met op het menu allerlei minimale presentaties van geïnitieerde film-, foto- en theaterprojecten. Vaak bleef het op die bewust accidentele vervangprogramma's van het meer gebundelde Victoriafestival echter bij momentopnamen, die misschien net zo goed in een regulier kunstencentrum hadden kunnen plaatsvinden. Mooie pareltjes zaten er af en toe zeker tussen, zoals de opeenvolgende films van Nicholas Provost, maar wie na drie jaar de balans opmaakt van de beoogde doorstroming van jong divers talent naar de reguliere werking van het productiehuis, raakt niet erg ver. De periferie bleef de periferie, gekoesterd in de intieme en culinair verantwoorde sfeer van deze artistieke salons. Het publiek dat erop af kwam, vertoonde al evenmin veel dynamiek. Het bleef vaak bij dezelfde vaste Victoria-entourage, ondanks de grote diversiteit van de in totaal net geen tien Fijne Momenten.

Een koekoeksei dat in het nest van Victoria wel uitgroeide tot een speler met brede vleugelslag, werd vanaf het seizoen 2002-2003 Victoria Deluxe. Deze onafhankelijke sociaal-artistieke werking onder coördinatie van welzijnswerker Dominique Willaert vormde een actief antwoord op de vraag hoe je kwetsbare groepen meer bij cultuur kon betrekken, uitgaande van een analyse over de sociale segregatie van culturele structuren. Willaert: "De klassieke organisaties en hun vertegenwoordigers zijn een vrij homogene groep van hoogopgeleiden die elkaar wederzijds bevruchten, complimenteren en elkaar in stand houden, vanuit een soort blindheid. Vandaar de oproep om ook het volk een plaats te geven binnen die organisaties. Uiteindelijk zouden alle bevolkingsgroepen in dat grotere culturele verhaal vertegenwoordigd moeten worden."¹⁹ Binnen de structuur van Victoria kon die droom in onderlinge uitwisseling met kunstenaars in het klein



Bartime door Victoria (Foto: Phile Deprez)

waargemaakt worden. En na een jaar van denken en doen achter de schermen, leidde dat in juni 2003 tot een eerste presentatie: *How to start another life – how to live another start*. Deze theaterproductie met anderstalige nieuwkomers van onthaalbureau Kom-pas gaf met bewerkte persoonlijke verhalen een meer individueel-menselijke invulling aan de notie 'nationaliteit', maar woog vormelijk nog te licht. Het zou Deluxe in haar volgende producties voor meer alternatieve vormonderzoeken doen kiezen, waarbij klassieke theaterformats stelselmatig verder verlaten werden. Zo werd *Rantsoen* van Renny O'Schea (met dezelfde doelgroep) een getheatraliseerde maaltijd, terwijl *Het land van belofte* van Tom Dupont (met scholieren en inwoners van een Ledebergs bejaardentehuis) zich openbaarde als een combinatie tussen zang en theater. In dezelfde lijn ging de sociaal-artistische cel zich ook richten op andere media als film, installaties en schilderkunst en zette ze daarnaast een parcours uit van reflectie en lezingen. Samen resulteerde dat bijvoorbeeld in de alternatieve affichecampagne *Stem 72*, ter gelegenheid van de nationale verkiezingen van 13 juni 2004. Want Victoria Deluxe zag zichzelf steeds meer als een breed maatschappelijke interesseorganisatie rond stedelijke integratie dan als een artistieke dochteronderneming. En die uiteenlopende visies hebben er -samen met de nodige persoonlijke akkefietjes- uiteindelijk toe geleid dat Victoria en Deluxe nu voor de komende subsidieperiode 2006-2009 finaal scheiden. De zo ambitieuze optie om een sociaal (publieks)verhaal te integreren in een artistiek productieplatform, bleek in de praktijk onverzoenlijk.

Niet dat Victoria met grotere producties ondertussen niet zelf geprobeerd had om een breed publiek te bereiken. De eersteling van het nieuwe millennium, 'het dramatische concert' *Larf* van Josse De Pauw, was in elk geval meteen een voltreffer, rechtstreeks vooruitwijzend naar het grote internationale succes dat De Pauw een jaar later zou scoren met zijn theatrale videoproject *üBUNG*. De muziektheaterproductie schetste aan de hand van het leven van het hoofdpersonage Larf de evolutie van de hele mensheid, van geboorte tot despotisme en rechtse behoudsgezindheid op latere leeftijd. Met De Pauw, Dirk Roofthoof en Tom Jansen in hoge scheidsrechtsetszetsels en Peter Vermeersch' bigband Flat Earth Society daaronder, bevestigde dat grotendeels waar Victoria zich eigenlijk altijd tegen verzet heeft: dat zijn écht artistiek geslaagde podiumproducten bijna altijd gecreëerd werden door makers die al wat hoger op het leeftijds- en ervarings-trapje stonden. Eric De Volders *Regent en Regentes* illustreerde dat amper een maand later met minstens evenveel verve. Dat Pauwels en co zulke garanties op succes nooit -misschien met uitzondering van *Allemaal Indiaan*- hebben willen uitmelken, strekt tot eer. Maar het ietwat bedenkelijke alternatief toonde zich in op papier 'grensverleggende' voorstellingen als *Bartime* (van Lizi Estarás, Einat Tuchman en Isnel da Silveira) en vooral *Snack Bar Tragedy*, een coproductie met

het verwante Bazelse gezelschap Klara. De bar in het eerste project sloeg op de plek waar het speelde: in een caféséting die de grens moest opheffen tussen de performers en hun bezoekers. In een ongedwongen sfeer in de Charlatan spoorde de danseressen tussen hun snelle sketches door de toeschouwers aan om mee te dansen of over hun eigen littekens te vertellen. Volgens Sally De Kunst echter 'leidde deze wat geforceerde enscenering tot weinig verrassingen' en 'hadden de virtuoze danseressen (nog) niet de maturiteit om zelf de juiste keuzes te maken uit hun materiaal'²⁰. Het kitscherige barddecor van de tweede voorstelling werd een metafoor voor Europa en het troosteloze toekomstproject dat erachter zou steken. Alleen verloor de internationale cast zich daarbij zozeer in de losse aaneenschakeling van scènes, populaire groepsliederen en weinigzeggende dialogen dat alles als een pudding ineenzakte. Tussen originele dromen en dito daden staan wetten en praktische bezwaren, heeft Victoria wel vaker mogen ondervinden.

Een onderhuids probleem bleek vooral dat de stijlerfenis van Platel en Sierens in handen van beloftevolle discipelen als Lies Pauwels en Ben Benaouisse te lijden kreeg onder minder samenhang en diepgang. Zo vertrok *Club Astrid* vanuit dezelfde improvisatieformule, spiegelde de acteurs hun neurotische personages herkenbaar aan mediagenieke iconen en kwam de voorstelling zo uit bij de bekende volkse anekdotiek. Maar het thema 'individu versus groep' werd nog te weinig gekaderd binnen een selectieve en uitgebalanceerde regie. Lies Pauwels kon dat probleem ook niet helemaal verhelpen in haar tweede grote project *White Star*, hoewel de thematiek van lichamelijke verwarring hier al veel duidelijker uit een paar centrale scènes sprak. Alle kritiek die de productie net om die expliciete vingerwijzingen op haar donder kreeg, ging voorbij aan het feit dat hier met transseksualiteit een thema aangeboord werd dat het in Vlaanderen nog zelden tot op het podium gebracht had, maar wel werd het inderdaad nogal licht behandeld. Typisch Victoria, misschien wel: groots in de artistieke expressie van allerlei kleinmenselijke en zelfs maatschappelijke conflicten, maar zonder daar echt extra verrijkende inzichten bij te communiceren. Zo ook in *Het is Lam*, het regiedebuut van Benaouisse in januari 2005, dat voor het overige echter wel totaal verraste als Victoria-product: abstract-filosofisch, bijna mystiek, met veel licht en muziek inrammend op alle zintuigen tegelijk. Alleen was het van alles net té, en zo bevestigde *Het is Lam* niet meer dan opnieuw 'het potentieel' van veelkunstenaar Benaouisse. Voor Victoria is dat natuurlijk precies waar het met zijn ontwikkelingsbeleid op uit is, maar binnen het totaalplaatje van de laatste seizoenen verbeterde dat de externe perceptie van het huis natuurlijk niet. Eerder al hadden op papier erg originele samenwerkingsprojecten als de theatrale filmcyclus *Poes Poes Poes* en de biografische monoloog *Sulla en de Mus* evenmin tot het verwachte resultaat geleid.

Daarvoor was het wachten op *Aalst*, waarmee Victoria zelfs meteen de furore van weleer haalde. En hoe, dat had zelfs Dirk Pauwels in zijn meest creatieve dromen niet zelf kunnen bedenken. De voorstelling van Pol Heyvaert rond een waar gebeurde dubbele kindermoord in Aalst in '99 werd nog voor de première gewraakt door de advocaat van de veroordeelde moeder. Het grote mediacircus dat daarop volgde, deed de naam Victoria plots breder klinken dan ooit en confronteerde het huis zelf met de grenzen van zijn kersverse interesse in 'factie': gefictionaliseerde realiteit. In zijn persbericht rond de hele zaak werd echter duidelijk gesteld hoe men zich tot dat complexe concept wou verhouden: "Aalst is gemaakt vanuit de artistieke interesse voor menselijk drama én voor de manier waarop zo'n drama in ons land, via een assisenproces namelijk, wordt berecht. De productie moet in de eerste plaats beoordeeld worden op zijn artistieke merites."²¹ En deed men zoals gevraagd, dan viel ook daar de balans in het voordeel van Victoria uit. Lies Pauwels en Felix Van Groeningen speelden wars van elke klassieke typetjesvorming op groot naturel, en Heyvaert had daar met een sober vraag-antwoord format de juiste regiekeuze bij gemaakt. Net toen de beoordelingscommissie theater zich -met de nodige scepsis- boog over de vraag of en hoeveel subsidiegeld Victoria in de periode 2006-2009 verdiende voor DE BANK, maakte het huis met een gedegen kwalitatief product dus eindelijk weer zijn naam waar. Victorie!

Het goud gevonden?

Met dertien jaren in de proefbuis en minstens drie termijnen die daarbij verstreken zijn, heeft de naam 'Victoria' onderhand ook zijn diepere betekenis ontwikkeld. Zelfs voor 'nietweter' Dirk Pauwels zelf. Stond hij die ochtend in '92 op met niet meer dan een droom van een naam, dan kon hij daar zeven jaar later bij het Victoriafestival '99 al veel meer werkelijkheid van maken. "Dat de naam Victoria niet vrij is van een ferme vleug hooghartigheid, daarvan zijn ook wij, de uitvindende, al lang op de hoogte. Maar we klinken dan ook een stuk populairder en dus minder artistiekerig dan al diegenen die hun gezelschap doopten met van die toepasselijke mythisch geïnspireerde namen uit de wereld van de theater-, kunst-, cultuur- of immobiliëngeschiedenis. (...) Aan de andere kant, we weten het; zelfs een zo schone naam als Victoria op het blazen volstaat niet... We moeten ook iets géven, iets van betekenis, iets van waarde, zoiets waarvan het publiek zegt: 'Maar-waar-blijven-ze-het-toch-allemaal-uithalen!'"²² Een mooier *mission statement* om al die jaren Victoria bij wijze van conclusie tegen af te passen, valt moeilijk te bedenken. Om te beginnen klopt alvast die hang naar het populaire. Niet alleen inhoudelijk is sinds Platel en Sierens een bepaalde ongekuiste volks-

heid de Victoria-producties gaan bepalen, ook vormelijk hebben Pauwels en co steeds de bevruchtingsmogelijkheden onderzocht tussen theater en cultuurstrekkingen met meer glitter en glamour. Het multimediale en interdisciplinaire *an sich* was ook elders nooit ver weg, vaak vertrekkend vanuit een keuze voor het democratische improvisatieproces. En dat dat op Victoria's blazen af en toe verwezenlijkingen van waarde en betekenis opgeleverd heeft, zal niemand kunnen ontkennen. Heel wat vaste theaterwaarden van nu zijn ooit aan het Fratersplein begonnen, net zoals er ook verscheidene concepten geïntroduceerd zijn die nu algemeen *boomen*: jongerencreatie en werkplaats bijvoorbeeld. Om over concrete producties als *Ja*, *Wacht*, *Kung Fu*, *Bernadetje*, *Allemaal Indiaan*, *üBUNG* en *Aalst* nog maar te zwijgen. Ze werden vanuit alchemistische keuzes stuk voor stuk -heel divers, maar toch herkenbaar Victoriaans- goud.

Maar hier spreken we natuurlijk over de inhoudelijk-productionele kant. Draai je je kijker naar de kant van het publiek, dan krijgt de hooghartigheid die Victoria zich met zin voor ironie op de borst speldt, een ietwat andere lading. Typerend was bijvoorbeeld Pauwels' uitgesproken vrees in de zaak *Aalst* voor een grote toevloed van 'ramptoeristen', lezers van die populaire kranten die het vuur aan de lont gestoken hadden. Een beetje paradoxaal toch, want waren het niet precies die mensen die Victoria al meermaals op zijn eigen podium representeerde, tot in *Aalst* toe? Niet dat het huis met bepaalde producties en met zijn gerichte distributieplan nooit een nieuw publiek aangesproken heeft, maar wie naar de opkomst in eigen zaal kijkt, merkt dat daar vaak hetzelfde kleine kringetje supporters en verwanten opduikt. Qua publieksopbouw is Victoria dus zowat het tegendeel van populair, en dat zegt wel wat over de mate van consequentheid waarmee het zijn maatschappelijke lijntjes uitwerpt. De artiest lijkt altijd eerst te komen, dan pas het publiek. Beware ons voor de dag dat het net andersom wordt, maar van een huis dat zich altijd zo sterk geprofileerd heeft rond zijn weigering om 'logisch', 'gesetteld' en 'zelfgenoegzaam' te raken, verwacht je in deze kwestie wel wat meer initiatief. En ook los daarvan durft Victoria wel eens meer 'artistiek' uitvallen dan het zichzelf graag voorstelt, vooral in zijn kleinere projecten. Net daarom wordt DE BANK iets om heel benieuwd naar te zijn. Binnen die constructie de betrokken artiesten alle ondersteuning bieden in hun eigen parcours én tegelijk naar buiten toe 'iets geven van waarde en betekenis', wordt geen vanzelfsprekende evenwichtsoefening. Maar goed, precies tussen die twee lijnen heeft Victoria's beleid ondertussen dertien jaar lang de nodige ervaring opgebouwd, en daarbij zoveel méér geflikt dan zijn twaalf ongelukken. Laat ons dus hopen dat ze daar aan het Fratersplein ook de komende vier seizoenen een paar keer victorie mogen kraaien.

Noten

- 1 Martin Desloovere, "De droom van Victoria, of het invullen van de puntjes". In: *De Scene* - jg. 34, nr.4, p 6.
- 2 Marleen Baeten / Marianne Van Kerckhoven, "Het traject van Dirk Pauwels en Hugo De Greef", *Etcetera* 18, nr.72, p.29.
- 3 Jan Simoen, "Changement de decor bij oud huis stekelbees: ça bouge un peu", *Jeugdtheater* 3, nr.2, p 12.
- 4 Ibidem.
- 5 Nieuwsbrief van Victoria, *A Short Victorian Tale*, voorjaar 1993.
- 6 Anne Brumagne, "De jongeren grijpen hun kans op de podia", *De Morgen*, 26-10-1993.
- 7 Uit de persmap bij het seizoen '93-'94.
- 8 Ibidem.
- 9 "TV-Generatie zet zich op het toneel", *Gazet van Antwerpen*, 28-10-1993.
- 10 Dirk Pauwels, "Editoriaal" bij de festivalbrochure van het Victoriafestival '94.
- 11 Anne Brumagne, "Claus, Artaud, majorettes en bergboeren", *De Morgen*, 8-11-1994
- 12 Marian Buijs, "Reactie op het Victoriafestival", magazine *Nieuwpoort & Victoria*, december '94.
- 13 Johan Callens, "Victoria volgens de regels van de kunst", *Documenta* 18, nr. 3, p. 204-220.
- 14 Roger Arteel, "Een bundeling van krachten" (interview met Dirk Pauwels en Peter Perceval), *Knack*, 23-10-1996.
- 15 Roel Verniers, "Regie en spel stuwen Wysiwyg vooruit", *De Standaard*, 16-1-1998.
- 16 Steven Heene, "Kung Fu in het klooster", *De Morgen*, 10-7-1999.
- 17 Anne Brumagne, "Geen formules die succes garanderen", *De Morgen*, 11-3-2000.
- 18 Peter Anthonissen, "Victoria zal niet eeuwig blijven bestaan", *De Morgen*, 5-5-2001.
- 19 Wilfried Eetezonne, "Geef het volk een plaats in cultureel verhaal", *De Morgen*, 8-6-2002.
- 20 Sally De Kunst, "Parttime cafebezoeker en parttime toeschouwer in wording", *De Morgen*, 14-9-2001.
- 21 Persbericht Victoria, 7-2-2005.
- 22 Dirk Pauwels, uit de inleiding bij de programmabrochure van het Victoriafestival 1999.