

PAUL BERKENMAN: BESTENDIG VAKMANSCHAP IN WISSELVALLIGE TIJDEN

Erwin D.A. PENNING

Inleiding

Op 17 augustus 2002 overleed in Gent Paul Berkenman, na een carrière als toneelschrijver die meer dan veertig jaar duurde.

Zoals veel jonge mensen met literaire ambities debuteerde hij in 1945 nochtans als dichter. Het was niemand minder dan Johan Daisne (1912-1978), medestichter van *Klaverdrie*, die hem in dat tijdschrift zijn eerste publicatiekans bood.

Maar het lot leek de auteur te hebben voorbestemd voor het theater: hij werd - als Roger Thienpont - op 13 mei 1926 geboren in café Minard, dat destijds aan de gelijknamige Gentse schouwburg verbonden was en door zijn ouders werd uitgebaat. Al behoort dit natuurlijk tot de *petite histoire*, feit is dat hij in het ouderlijk milieu dagelijks in contact kwam met acteurs en dat de vrijetijdsbesteding van het gezin Thienpont blijk gaf van een stimulerende belangstelling voor de dramatische kunst (zowel gesproken als lyrisch toneel, maar ook film).

Niet toevallig koos hij een pseudoniem dat verwees naar de titelheldin van een toneelstuk, *Tine van Berken* van Johan Daisne.

Uiteindelijk kwam hij ook professioneel in het theater terecht: eerst in administratieve functies bij het toenmalig Nederlands Toneel Gent (vanaf 1965), nadien als dramaturg bij Theater Arena (vanaf 1979) en ten slotte bij de musicalafdeling van het Ballet van Vlaanderen (1985).

Onderhavige bijdrage zal uitsluitend handelen over Berkenmans dramatisch oeuvre, dat het met vele lengtes haalt op zijn poëzie. Toch moet hier even het belang worden aangestipt van zijn bekwaamheid als versificateur, die metrum en rijm beheerste, maar gaandeweg ook een vrijere muzikaliteit beoefende. Voor zijn werk als vertaler, niet alleen van berijmde klassieke toneelteksten maar ook van de lyrics van een respectabel aantal musicals, én als auteur van oorspronkelijke liedjesteksten en libretti, is deze vaardigheid van onschatbare waarde gebleken. Er kan worden gesteld dat zijn eigenlijk poëtisch werk, dat een echt lyrisch elan mist, indirect ten goede is gekomen aan zijn werk voor de scène.

De aandacht zal hierna vanzelfsprekend toegespitst worden op zijn originele stukken en filmscenario's. In de jaren '60 van de vorige eeuw is hij inderdaad een - jammerlijk vergeten - pionier geweest van de Vlaamse speelfilm. In zeer kort bestek zal worden ingegaan op zijn artikels in tijdschriften en in een paar gelegenheidspublicaties, voor zover deze aansluiten bij zijn dramaturgische bezigheden.

Berkenmans dramatisch oeuvre is gevarieerd naar inhoud en vorm. Er zijn psychologiserende drama's waarin de liefde en haar tegenpool de overwegend verbale actie bepalen in een gestileerd realistische, soms poëtische stijl. Interessanter en persoonlijker zijn de werken, waarmee hij trouwens in het beroepstheater is doorgebroken, waarin de auteur ook een ideologische en morele problematiek heeft aangesneden. Zijn gaandeweg epischer aanpak is dienstig gebleken in historische evocaties. Daarnaast leverde hij authentiek klinkende sociaal-realistische observaties, die mogelijk als volkstheater kunnen worden bestempeld. En ten slotte heeft Berkenman het betere entertainment (komedie, musical, revue) niet geschuwd.

Psychologiserende drama's

Het spiegelkje brak (1955) wilde een actualisering zijn van het Phaedra-geven. Victor van Hanlo schopte het "dank zij een paar gunstige speculaties van kleine fabrikant tot groot industrieel". Hij heeft twee nog inwonende zonen, Gert en Patrik. Zijn jonge echtgenote (in tweede huwelijk) Hilde is verliefd geworden op Patrik, die echter zinnens is met het buurmeisje Jacqueline te trouwen. Op het moment dat Patrik zijn huwelijksplannen bekend maakt, laat Hilde van alteratie haar poederdoos vallen zodat het spiegelkje breekt... en het stuk zijn titel krijgt. De dramatische ontwikkelingen in dit vroege werk komen inderdaad nogal opzettelijk over. Eventjes zal Patrik toegeven aan de verleidingspogingen van Hilde, maar hij krijgt "het beest" in hem "dat in elke vrouw alleen het wijfjesdier ziet" spoedig weer onder controle. Om zich te wreken gaat Hilde hem bij haar echtgenoot Victor van seksuele avances beschuldigen, maar Victor wil daar geen geloof aan hechten en wijst háár de deur. Inmiddels is de verhouding tussen de aanstaande echtgenoten Patrik en Jacqueline grondig verstoord geraakt. Op dit punt bekent Gert, Patriks broer, aan Jacqueline dat hij zelf in stilte op haar verliefd was. Het meisje zal Patrik finaal afwijzen, wanneer hij zich als reactie op het relaas van haar (verzonnen) amoureuze escapades laat kennen als het soort huichelaar dat "fier wil zijn op zijn vrouw" en zich daarmee geen haar beter toont dan zijn arrivistische vader. De - platonische - verhouding tussen Gert en Jacqueline blijft over als de enig zuivere, en Gert besluit: "De komedie is uit! Ik ben blij

PAUL BERKENMAN: BESTENDIG VAKMANSCHAP IN WISSELVALLIGE TIJDEN

Erwin D.A. PENNING

Inleiding

Op 17 augustus 2002 overleed in Gent Paul Berkenman, na een carrière als toneelschrijver die meer dan veertig jaar duurde.

Zoals veel jonge mensen met literaire ambities debuteerde hij in 1945 nochtans als dichter. Het was niemand minder dan Johan Daisne (1912-1978), medestichter van *Klaverdrie*, die hem in dat tijdschrift zijn eerste publicatiekans bood.

Maar het lot leek de auteur te hebben voorbestemd voor het theater: hij werd - als Roger Thienpont - op 13 mei 1926 geboren in café Minard, dat destijds aan de gelijknamige Gentse schouwburg verbonden was en door zijn ouders werd uitgebaat. Al behoort dit natuurlijk tot de *petite histoire*, feit is dat hij in het ouderlijk milieu dagelijks in contact kwam met acteurs en dat de vrijetijdsbesteding van het gezin Thienpont blijk gaf van een stimulerende belangstelling voor de dramatische kunst (zowel gesproken als lyrisch toneel, maar ook film).

Niet toevallig koos hij een pseudoniem dat verwees naar de titelheldin van een toneelstuk, *Tine van Berken* van Johan Daisne.

Uiteindelijk kwam hij ook professioneel in het theater terecht: eerst in administratieve functies bij het toenmalig Nederlands Toneel Gent (vanaf 1965), nadien als dramaturg bij Theater Arena (vanaf 1979) en ten slotte bij de musicalafdeling van het Ballet van Vlaanderen (1985).

Onderhavige bijdrage zal uitsluitend handelen over Berkenmans dramatisch oeuvre, dat het met vele lengtes haalt op zijn poëzie. Toch moet hier even het belang worden aangestipt van zijn bekwaamheid als versificateur, die metrum en rijm beheerste, maar gaandeweg ook een vrijere muzikaliteit beoefende. Voor zijn werk als vertaler, niet alleen van berijmde klassieke toneelteksten maar ook van de lyrics van een respectabel aantal musicals, én als auteur van oorspronkelijke liedjesteksten en libretti, is deze vaardigheid van onschatbare waarde gebleken. Er kan worden gesteld dat zijn eigenlijk poëtisch werk, dat een echt lyrisch elan mist, indirect ten goede is gekomen aan zijn werk voor de scène.

De aandacht zal hierna vanzelfsprekend toegespitst worden op zijn originele stukken en filmscenario's. In de jaren '60 van de vorige eeuw is hij inderdaad een - jammerlijk vergeten - pionier geweest van de Vlaamse speelfilm. In zeer kort bestek zal worden ingegaan op zijn artikels in tijdschriften en in een paar gelegenheidspublicaties, voor zover deze aansluiten bij zijn dramaturgische bezigheden.

Berkenmans dramatisch oeuvre is gevarieerd naar inhoud en vorm. Er zijn psychologiserende drama's waarin de liefde en haar tegenpool de overwegend verbale actie bepalen in een gestileerd realistische, soms poëtische stijl. Interessanter en persoonlijker zijn de werken, waarmee hij trouwens in het beroepstheater is doorgebroken, waarin de auteur ook een ideologische en morele problematiek heeft aangesneden. Zijn gaandeweg epischer aanpak is dienstig gebleken in historische evocaties. Daarnaast leverde hij authentiek klinkende sociaal-realistische observaties, die mogelijk als volkstheater kunnen worden bestempeld. En ten slotte heeft Berkenman het betere entertainment (komedie, musical, revue) niet geschuwd.

Psychologiserende drama's

Het spiegeltje brak (1955) wilde een actualisering zijn van het Phaedra-gegeven. Victor van Hanlo schopte het "dank zij een paar gunstige speculaties van kleine fabrikant tot groot industrieel". Hij heeft twee nog inwonende zonen, Gert en Patrik. Zijn jonge echtgenote (in tweede huwelijk) Hilde is verliefd geworden op Patrik, die echter zinnens is met het buurmeisje Jacqueline te trouwen. Op het moment dat Patrik zijn huwelijksplannen bekend maakt, laat Hilde van alteratie haar poederdoos vallen zodat het spiegeltje breekt... en het stuk zijn titel krijgt. De dramatische ontwikkelingen in dit vroege werk komen inderdaad nogal opzettelijk over. Eventjes zal Patrik toegeven aan de verleidingspogingen van Hilde, maar hij krijgt "het beest" in hem "dat in elke vrouw alleen het wijfjesdier ziet" spoedig weer onder controle. Om zich te wreken gaat Hilde hem bij haar echtgenoot Victor van seksuele avances beschuldigen, maar Victor wil daar geen geloof aan hechten en wijst háár de deur. Inmiddels is de verhouding tussen de aanstaande echtgenoten Patrik en Jacqueline grondig verstoord geraakt. Op dit punt bekent Gert, Patriks broer, aan Jacqueline dat hij zelf in stilte op haar verliefd was. Het meisje zal Patrik finaal afwijzen, wanneer hij zich als reactie op het relaas van haar (verzonnen) amoureuze escapades laat kennen als het soort huichelaar dat "fier wil zijn op zijn vrouw" en zich daarmee geen haar beter toont dan zijn arrivistische vader. De - platonische - verhouding tussen Gert en Jacqueline blijft over als de enig zuivere, en Gert besluit: "De komedie is uit! Ik ben blij

dat ik u dat kan zeggen, dames en heren. Het bewijst tenminste dat wij er geen tragedie van gemaakt hebben. Ik hoop dat elk van u dat eens van zijn eigen leven zal kunnen verklaren, want daar komt het op aan (...)." Met deze verwijzing naar de vrijheid van de mens om zichzelf en zijn mogelijkheden te kiezen, krijgt het stuk nog een existentialistische draai. De toon aarzelt tussen de pseudo-diepzinnigheid van de beschouwingen die de personages af en toe ten beste geven en de komedie. De 'betere standen' worden karikaturaal ten tonele gevoerd: zo wil Victor van Hanlo zich per se een adellijke voorvader verschaffen (maar de geraadpleegde stamboomkundige is een oplichter) en heeft hij een relatie met de meid Denise (de medeplichtige van de stamboomkundige). Met Gerts rechtstreeks tot het publiek gesproken proloog en epiloog en met de inlassing van een passage uit Euripides' *Hippolytus* wordt even van het realisme afgeweken.

In de eenakter *Hier komen geen treinen voor Rome* (1957), aangekondigd als een "poëtische evocatie" wou Berkenman kennelijk nog een stap verder van het realisme weg. In een landelijk stationnetje loopt de liefde tussen Hugo en Martine dood. Ofschoon zij een kind van hem verwacht, wil hij van haar weg. Maar, zo filosofeert Martine, "voor de stad-waarvan-je-droomt kun je geen kaartje krijgen, zij bestaat niet. Wij zijn begrensd. Nergens vind je het geluk dat je zoekt, in iedere stad zul je alleen maar huizen vinden, huizen met muren, muren die je begrenzen." Ook in deze eenakter doen de wendingen te opzettelijk aan. Martine zal Hugo met een revolver bedreigen, de plot zal worden afgerond met de zelfmoord van Hugo, die uit een trein springt. Precies in de revolverscène treedt Martine "onwezenlijk" uit de realistische (?) actie en haar personage wordt dan nog ont dubbeld in "Martine" en de "Stem van Martine". Eerder dan poëtisch komt het geheel wat geforceerd over.

Gelijmd porselein (1960) ook een eenakter, is weer op realistische leest geschoeid en nauw verwant met *Het spiegeltje brak*, zowel door de setting in de hogere bourgeoisie als door de doorzichtige symboliek: net zoals de psychisch ontredderde Claire de emotionele genadeslag krijgt van haar vroegere verloofde Harold, valt aan het slot haar vroeger al eens gebroken maar weer gelijmd porseleinen parfumsflesje definitief aan scherven.

Prelude tot de dageraad (1960), een film die Paul Berkenman met Raymond Cogen en Marcel de Backer realiseerde, vertoont dezelfde hebbelikheden als het voorgaande werk, maar hier wordt de bezittende klasse geconfronteerd met de onderste laag van de bevolking. De vrijgevochten rijkeluisdochter Katia ontsnapt aan een opgedrongen huwelijk met de saaie Philippe en valt op de werkloze proleet Chris. Samen zullen ze zich bevrijden van de determinerende factoren van

hun respectieve milieus om hun eigen weg te gaan. "Er is een lied dat wij nog nooit gehoord hebben. Een prelude tot de dageraad. Een prelude tot de onbekende dingen." Het contrast armoede-rijkdom is zwaar aangezet, waarbij vooral de verdorvenheid van de rijken clichématig en karikaturaal wordt getoond. De naïveteit verleent aan deze vaak te theatrale mengeling van komedie, zedenles en poëtische liefdesgeschiedenis (genre 'Twee Koningskinderen') uiteindelijk toch enige charme, die retrospectief nog wordt vergroot doordat o.a. Edgard de Pont, Nicole Narkos (alias Nikki Bovendaerde) en Jef Demedts hoofdrollen vertolken naast vele andere bekende Vlaamse acteurs en edelfiguranten. In het licht van Berkenmans artistieke evolutie is het toch belangwekkend dat hij hier een sociaal element - hoe simplistisch ook voorgesteld - in zijn werk heeft ingevoerd. Allengs zou hij op dit vlak blijk geven van veel inzicht en nuanceringsvermogen.

Jeux d'automne (1963), om commerciële redenen in het Frans gerealiseerd door Paul Berkenman en Raymond Cogen, is een poging tot het maken van een psychologische film naar een roman van André de Splenter. Adèle is met Alex getrouwd om te ontsnappen aan de greep van haar oom Stéphane, die echter haar minnaar is gebleven en haar domineert. De integere echtgenoot Alex laat zich ondertussen verleiden door Adèles zuster Cécile. De dubbele driehoeksverhouding die zo ontstaat (een driehoek Adèle-Alex-Stéphane en een driehoek Alex-Adèle-Cécile) loopt fataal af. De film, met een verwijzing naar *Ondine* van Jean Giraudoux, blijft wat in zijn literaire afkomst steken, maar is een merkkelijk gaver werkstuk dan zijn toch wel frissere voorganger.

De wals van kwart na middernacht (1972) maakt deel uit van *Kwintet*, een reeks eenakters van Vlaamse auteurs (behalve Berkenman ook Staf Knop, Pieter de Prins, Luc Vilsen en Jozef van Hoeck) rond het opgelegde thema "haat", besteld en gecreëerd door het Nederlands Toneel Gent. De schrijftuur is hier verlost geraakt van dramaturgische kunstgrepen en moet het hebben van sfeerscheping (een late avond naar middernacht toe, flarden geluid uit een transistorradio, het ratelen van een schrijfmachine) en van een ironische tot sarcastische dialoog die bol staat van insinuaties. Het echtpaar Thomas en Patricia heeft een oude vriendin te logeren, Hilde, die er nauwelijks een geheim van maakt dat ze een oogje op Thomas heeft. Vijftien jaar tevoren, toen Thomas en Patricia al verloofd waren, is hij eens met Hilde naar bed geweest. Nu zijn echtgenote dit te weten komt, maakt ze een scène, waarna van de driehoek Thomas-Patricia-Hilde geen enkele zijde meer heel blijft. De 'vriendinnen' waren in werkelijkheid rivalen. Dat Thomas destijds Hilde uiteindelijk niet heeft willen bezitten, had niets te maken met zijn sterkere liefde voor Patricia, maar alles met zijn fysieke afkeer voor Hildes klamme handen.

Ook *Na de koffie komt de kater* (1975) begint met een stevige sfeerschepping (het binnendringen van twee van de hoofdpersonages in de villa van een vermeende zelfmoordenaar) en wordt gestuurd door de dialoog. Ria is de enige erfgename van haar oom Jean, die haar een briefje laat worden waarin hij zijn zelfmoord aankondigt. Daarop rept zij zich samen met haar man, Hans, naar Jeans villa, waar het tweetal ene André en diens vrouw Liesbeth ontmoet. Die ontvingen een soortgelijk briefje. Edoch, Jean duikt levend en wel weer op: "Het was echt gemeend en ik had alles voorzien, behalve dat het mij aan moed zou ontbreken." Hierop volgt een afrekening van de zich bedrinkende Jean met Hans, die als erfenisjager wordt ontmaskerd, en met Liesbeth, die al twee jaar Jeans maîtresse blijkt te zijn. Ze wordt daardoor gedwongen tegenover haar echtgenoot André kleur te bekennen en blijft bij Jean. Wanneer Jean en Liesbeth na een zuipartij weer nuchter worden onder invloed van sterke koffie, is het Liesbeth die zelfmoord pleegt... waarna Ria haar plaats komt innemen als Jean belooft dat hij in het bedrijf van Hans zal investeren. De plot van dit cynisch praatstuk, een soort van wrange zedenkomedie, bevat nog wel *coups de théâtre* zoals in het vroege werk, maar de uitwerking is hier stilistisch homogeen.

Een niet bepaald optimistische kijk op de intermenselijke verhoudingen is een constante in de totnogtoe besproken werken, al slagen enkele personages erin van hun leven net geen tragedie te maken of de dageraad met enig vertrouwen tegemoet te zien. Het soms nogal krampachtig zoeken naar een verhaal en de weinig in de diepte uitgewerkte karakters zijn een andere constante. Het resultaat is conventioneel maar stilaan vakkundiger gemaakt toneel. De betere stukken van Paul Berkenman zullen ontstaan wanneer dit metier een middel wordt om zijn persoonlijk humanistisch engagement te uiten en achter bepaalde maatschappelijke fenomenen een vraagteken te plaatsen.

Ideologische en morele problematiek

Papavers in de poppenkast (1957) is gesitueerd in een onbepaald land, jaren na een mislukte revolutie, "in de tijd dat de papavers bloeien". Yves, een jonge kunstschilder, en zijn tien jaar oudere vrouw Sonja krijgen het bezoek van Marc van Eerden, een vriend van Yves' omgekomen broer Johan. Geplaatst voor de keuze tussen de dood of het verraad heeft Sonja indertijd Johan - die zich met ondergrondse revolutionaire activiteiten inliet en met wie ze toen een verhouding had - verklikt aan de Staatspolitie. Bij wijze van 'Wiedergutmachung' is ze later getrouwd met Yves, die van deze episode niets afweet. De bezoeker is echter wél op de hoogte en komt Sonja emotioneel chanteren. Marc drijft haar zo in het



Papavers in de poppenkast door Arca:
Luce Premer en Walter Eysselinck

nauw, dat ze in een uitbarsting alles opbiecht aan Yves, die haar de deur wijst maar meteen de rechtvaardigheid van deze beslissing betwijfelt. Hierop volgt een confrontatie tussen de 'idealist' Marc en de scepticus Yves, die door hulpgeroep en rumoer buiten wordt onderbroken: een jonge vrouw heeft zelfmoord gepleegd in het kanaal waarop het atelier van Yves uitziet. Beide mannen vrezen dat het Sonja is, maar die verschijnt even later om nog haar kleren op te halen. Yves en Sonja zullen samen hun leven herbeginnen. Sonja: "Morgen ga ik naar buiten om nieuwe papavers te plukken."

Veel meer dan uit een effect als de verdrinkingsdood van het onbekende meisje, haalt het stuk zijn spanning uit het spel dat met Sonja wordt gespeeld door Marc, een figuur die herinnert aan Krogstad uit Ibsens *Poppenhuis* (vandaar allicht de poppenkast in de titel). Kern van het betoog is het recht dat Sonja opeist om haar leven te verdedigen, "het recht die uitkomst te kiezen die mij toen de enige leek..." En verder: "Leven, Marc, dat doet men maar eens en niet willen sterven kan geen misdaad zijn."

Papavers in de poppenkast, opgedragen aan Dré Poppe, die het bij de creatie in Arca ook regisseerde en met als acteurs Raf Reymen, Walter Eysselinck en Luce Premer, lokte in *Podium* (het tijdschrift van de Multatulikring) een belangwekkende polemiek uit met Rik Lanckrock, die de verdediging van een onbeperkte vrijheid om te handelen vanuit filosofisch standpunt niet kon goedkeuren. In ieder geval had Berkenman met dit stuk bij Arca voldoende krediet verworven om er nog twee van zijn werken in première te zien gaan.

Het eerste was *Bloemen op beton* (1960), onder een motto van Bertolt Brecht. De scènes zijn opgevat als muzikale bewegingen of composities van een bepaald genre (introdunctie, blues, variaties op een song, groteske...). Pierre, een industrieel die rijk is geworden met de oorlog en de uitbuiting van de Derde Wereld (waar hij uraniummijnen exploiteert om kernwapens te produceren), spreekt zijn biecht aan het hoertje Fritzi. Zijn huwelijk is gestrand, zijn zoon is van hem vervreemd, en hij wordt achtervolgd door zijn slecht geweten (verpersoonlijkt door in de pooier en gokker Mitch) dat hem ten slotte tot zelfmoord drijft. Stilistisch hapert dit stuk ergens tussen conventie (met veeleer realistische dialogen) en de ruime aanwending van technieken die een lineair verlopend realisme doorbreken, zoals flashbacks en innerlijke monologen. Opvallend zijn de interventies, waarbij een acteur zich rechtstreeks tot het publiek richt om te beschrijven wat andere personages overkomt. Eventjes laat de auteur, naar Brechtiaans recept, ook commentaar leveren in de vorm van een song (Mitch zingt: "Des werelds gang is niet te vatten..."). De personages gaan op een bepaald moment andere rollen spelen:

zo worden Mitch en Fritzi respectievelijk Jacques en Ethel (twee slachtoffers van Pierres winstbejag tijdens de oorlog) en later ook nog Pierres zoon en diens verloofde. Soms wordt getracht aan de dialogen een dichtterlijk elan te geven. De makelij van het stuk doet in zijn geheel wat kunstmatig aan en een uitweiding over de geschiedenis van de uitbuiting, te beginnen bij de Egyptenaren, klinkt nu zelfs potsierlijk.

In *Het lied van de andere mensen* (1968), het derde stuk dat op de Arca-affiche zou verschijnen, zijn de middelen minder heterogeen. Berkenman plaatst dit betoog over xenofobie en racisme in een niet-naturalistisch eenheidsdecor. Het symbolisch personage van "de Vreemdeling" (op het eerste gezicht een jood, maar hij verschijnt later ook zwart geschminkt) wordt de zondebok waarop de andere *dramatis personae* hun eigen verleden, schuldgevoelens en aspiraties projecteren. De gepensioneerde handelaar Kurt vermoordde in de oorlog onschuldige burgers, zijn voormalige werkneemster Lydia pleegde abortus, en Bob (die in een dubbelrol van commissaris en kolonel optreedt) is machtsgeil. Een en ander wordt afgereageerd in vreemdelingenhaat. Alleen Bobs vrouw Myriam stijgt boven die waanzin uit. Van Bob verwacht ze een kind: "Het zou fantastisch zijn indien ik niet bang was dat het op jou zou gelijken. (...) Het moet een nieuwe mens zijn, een andere mens."

In een getuigenis, dat door Rik Lanckrock werd opgenomen in zijn studie over *Toneelstudio '50 en Arcatheater*, heeft Paul Berkenman zelf op een evolutie doorheen de drie zopas besproken teksten gewezen: "*Papavers in de poppenkast*, een stuk zonder uitgesproken engagement, kende enorme bijval. Daarna kwam *Bloemen op beton*, waarin ik een sterk theoretisch engagement demonstreerde. En tenslotte *Het lied van de andere mensen* dat zuiver humanistisch geëngageerd was. Met werken waarin de gangbare maatschappelijke en morele normen fel werden gekritiseerd, kon men bij Arca goed terecht."

Verwant met de probleemstelling van *Papavers in de poppenkast* is de thematiek van de film *Want allen hebben gezondigd* (1961), een oorlogsverhaal over "de jacht van de mens op de mens", gerealiseerd in samenwerking met Antoon Carette en Raymond Cogen. De titel geeft het antwoord op de vooropgestelde vraag: "Wie heeft schuld aan het leed van de mensen?" Het pad van een jonge Duitse luitenant met verlof die in het gezelschap van een verwoed antisemitische Sturmbahnführer op de terugweg is naar zijn vaderland, wordt gekruist door een groepje joden, op hun vergeefse vlucht voor de razzia's. De officieren vinden met de opgepakte vluchtelingen inkwartiering op het goed Reigersberg. Met de hulp van de dochter des huizes slaagt het plaatselijk verzet er onder leiding van de pas-

toor in, de joden te laten ontsnappen op één jonge vrouw na, die net wordt verhoord door de Sturmbahnführer. Wanneer zij terug naar de stal wordt gebracht die als gevangenis wordt gebruikt, begrijpt de jonge luitenant wat er is gebeurd. Menselijke waardigheid en gevoel halen het op zijn militaire discipline, en hij laat de vrouw ongedeerd de anderen achternagaan. Maar een verzetsman, die de situatie niet doorheeft en alleen maar een mof uit de weg meent te ruimen, schiet hem neer. Inhoudelijk en dramatisch is dit het sterkste product uit Berkenmans filmografie, de onmiskerbare *low budget*-beperkingen ten spijt.

In *50.000.000* (1968), naar het dodental van de Tweede Wereldoorlog, wordt het krijgsgeweld in verband gebracht met met de economie en het kapitaal. Protagonisten zijn enerzijds Karl en Sonja Liebknecht en Rosa Luxemburg, anderzijds de volksvertegenwoordiger, later minister Noske (voorman van de sociaal-democraten en voormalig partijgenoot van Liebknecht) en generaal Maercker. De geschiedenis van de Spartacusbeweging, in 1919 in het bloed van Liebknecht en Luxemburg gesmoord, is de geschiedenis van het "neen" van het pacifisme "tegen valse welstand die kanonnen baart". "Bedenkt toch dat het 'neen' van Liebknecht ons het rotten van vijftig miljoen lijken wellicht had bespaard."

De genoemde hoofdpersonages worden omringd door anonieme rollen als de heer, de vrouw, de arbeider, het burgermannetje, de jonker en drie koristen. Alle acteurs blijven voortdurend zichtbaar op de scène en verkleden zich dus ook zichtbaar voor het publiek. Het decor en de kostumering zijn tot een minimum beperkt: stoelen, en de kleren en accessoires die strikt noodzakelijk zijn om de personages te typeren. *50.000.000* is duidelijk schatplichtig aan Brecht (een rechtbankscène, zoals die in het werk van de meester herhaaldelijk voorkomt, ontbreekt ook hier niet), maar als consequent episch theater, in een stevige opeenvolging van korte fragmenten en songs, levert het een hoogtepunt op in Berkenmans toneel. Opzet en taal ontsnappen hier aan de redundantie die vooral zijn vroegere meer realistisch opgevatte stukken wel eens deed verpieteren. Jammer genoeg kreeg het werk niet de kansen die het verdient. Herman Balthazar schreef in zijn kroniek over de Multatulikring in de periode 1944-1977 over de ontzettende problemen die de creatie meebracht: "Regisseur Berten de Bels viel ziek, hoofdrolspeelster Luce Premer viel daags voor de première ziek en men moest hemel en aarde verzetten om de grote figuratie bezet te krijgen." Deze tegenslagen nemen niet weg dat Berkenman in *50.000.000* met vrucht een nieuwe inspiratiebron had verkend: zijn ideologische stellingname wordt hier meer bepaald geschraagd door de dramatisering van historische gegevens.

Historisch materiaal

Een land waarin men leven kan (1976, muziek van Louis de Meester) werd geschreven in opdracht van het Gents Stadsbestuur naar aanleiding van de vierhonderdste verjaardag van de Pacificatie van Gent. Het is een openluchtspel met massataferelen over de strijd voor gewetensvrijheid. Na een tijdsbeeld waarin ketters (Luther, Jan van Leyden, Müntzer, Calvijn), humanisten (Erasmus, More) en geleerden (Copernicus) worden geconfronteerd met de gevestigde orde, wordt de handeling toegespitst op het conflict tussen Oranje, Egmont, Horne en Brederode enerzijds en de landvoogdes Margaretha van Parma met de staatsraden Viglius en Berlaymont anderzijds. Daarnaast speelt ook het volk natuurlijk een rol. Populaire elementen zoals kroeg- en carnavalscènes, en personages zoals de nar en Jan-Klaas en Katrijn zorgen voor kleur. Liederen leveren geregeld commentaar op de actie. De ervaring die Berkenman opdeed met 50.000.000 is nuttig aangewend en ook uit het werk van Dario Fo (waarmee de Internationale Nieuwe Scène in de jaren 1970 school maakte) lijkt lering te zijn getrokken, maar dit Pacificatiespel is caleidoscopischer en vanuit dramaturgisch standpunt helaas ook anekdotischer geworden. Als in een levend geschiedenisboek verneemt men nog eens hoe de Geuzen aan hun naam kwamen, ziet men de Beeldenstorm en hoort men de beroemde laatste woordenwisseling tussen Egmont en Oranje: "Vaarwel, Prins zonder land. Vaarwel, Graaf zonder hoofd." Ingrediënten die net iets te veel voor de hand liggen, maar in het kader van de opdracht misschien moeilijk te vermijden waren.

Met het Pacificatiespel naar tijd van handeling en onderwerp nauw verwant is *Tijl Uilenspiegel, een vuist in het hart* (1979), door Paul Berkenman en Freek Neiryck gedistilleerd uit de roman van Charles de Coster. De nood van Theater Taptoe, waarvoor het stuk werd geschreven, om marionetten met acteurs te combineren, heeft een dramaturgisch niet zeer bevredigende oplossing ingegeven, namelijk het inschakelen van een verteller. Bij de opvoering werd daar nog aan verholpen door het inlassen van verschillende interventies door acteurs tussen de poppenscènes. Voor het overige is het een krachtige, heldere dramatekst met enkele overgangen die te zeer 'des poppenkasts' zijn: het 'toevallig' opduiken van Nele als 'dea ex machina' wanneer Tijl in een cruciale discussie met Lumey is gewikkeld, of het onverklaarbaar verschijnen van de zevenkoppige draak.

Ook *Karel en Elegast* (1987), een muziekdrama voor schimmen, schaduwen en silhouetten, was het resultaat van een samenwerking met Freek Neiryck en Theater Taptoe. De Middel-Nederlandse vertelling over de vorst die op Gods bevel incognito op nachtelijke rooftocht gaat en daarbij door toedoen van een in

ongenade gevallen maar trouw gebleven vazal aan een samenzwering tegen zijn leven ontsnapt, is kundig bewerkt in functie van snel opeenvolgende beelden. Het taalgebruik - Karel drukt zich uit in proza, de andere personages in rijmende verzen - helpt een middeleeuwse sfeer oproepen.

Al blijft de strijd voor het vrije denken en voor het recht, die binnen de categorie 'historisch materiaal' althans het Pacificatiespel en de Tijnl-adaptatie thematisch verbindt, ook vandaag actueel, een link met de alledaagse werkelijkheid is er niet meteen. Toch stond Berkenman als auteur helemaal niet buiten die realiteit: als voedingsbodem voor zijn toneel leverde ze wellicht zijn krachtigste werk op.

Sociaal realisme

De toneelrealiteit van Paul Berkenman zoals die uit zijn psychologiserende drama's naar voor kwam, dreigde nog al eens clichématig en salonfähig te worden. Met *Lucien en Martine* (1979) werd het salon resoluut ingeruild voor de frijtuur die door Lucien van der Straten wordt uitgebaat. Zijn vrouw Martine werkt



Karel en Elegast door Teater Taptoe

als serveerster in het chique restaurant "Ducal". Hun zoon Freddy, die verkering heeft met de dochter van een directeur in een of ander ministerie, moet het verder schoppen dan zijn ouders en studeert rechten. Het gezin krijgt met spanningen af te rekenen. Vooreerst koestert Martine een ambitieuze droom, die helemaal niet door Lucien wordt gedeeld: "Ducal" overnemen. Vervolgens blijkt het meisje van Freddy zwanger te zijn geraakt, zodat de jongelui 'moeten' trouwen. Ondertussen laat Lucien zich inpakken door de gewiekste Linda, een klante die lucht heeft gekregen van de plannen tot overname van "Ducal" en zelf de frituur voor een prikje in de wacht wil slepen. Als klap op de vuurpijl maakt Lucien ook letterlijk een slippertje, met het gevolg dat zijn dure nieuwe auto alleen nog maar goed is voor de schroothoop.

Freddy trekt als eerste zijn nuchtere consequenties uit de situatie: hij besluit een bediendebaantje te aanvaarden om in het onderhoud van zijn pril gezinnetje te helpen voorzien. Voor Martine komt de ontuchtering als "Ducal" blijkt te zijn verkocht om plaats te ruimen voor flatgebouwen. Uithuilen en de brokken weer proberen lijmen, dat is de conclusie voor Lucien en Martine.

Dit toneelstuk spreekt aan door de scherpe karaktertekening van de titelrollen. De naïeve maar ook blinde eierzucht van Martine contrasteert met de sociale tevredenheid van Lucien, die er prat op gaat dat hij het met hard werken al zo ver gebracht heeft binnen zijn stand. Dit conflict wordt geplaatst tegen de levendige achtergrond van het uiteenlopend publiek dat het eethuisje bezoekt: van werkman tot handelsreiziger, van gastarbeider tot pooier. Meteen blijkt hoezeer Berkenman, in vergelijking met bijvoorbeeld het geschematiseerd maatschappijbeeld van *Prelude tot de dageraad*, zijn analyse van de sociale tegenstellingen heeft verfijnd. De kleine middenstanders staan tegenover de grote, de arbeiders tegenover de zelfstandigen, de intellectuelen tegenover de laaggeschoolden, de arbeiders tegenover de gastarbeiders en de werklozen tegenover de arbeiders. Jaloezie en misprijzen van de enen tegenover de anderen is eigenlijk de motor van dit drama, dat mee dank zij het geslaagde naturel van de situaties en de dialogen ongetwijfeld tot Berkenmans beste werk behoort.

Op dezelfde leest geschoeid is *En nu aan 't werk* (1982), waarin de economische crisis van de jaren 1980 haar tol eist ten huize van Robert van Damme, eenenvijftig jaar, oud-koloniaal en kaderbediende in een textielbedrijf. Uiterlijk genieten hij en de zijnen van een zekere luxe... op krediet. De zoon Dirk, licentiaat in de kunstgeschiedenis, vindt geen werk en wordt door Robert onophoudelijk voor luiaard en profiteur uitgescholden. Maar Robert wordt zelf ontslagen. Om te bewijzen dat hij tenminste niet bij de pakken blijft zitten, gaat hij aan de

slag als 'sales manager', wat neerkomt op huis-aan-huis leuren met stofzuigers. Dirk reageert cynisch door een baantje te aanvaarden dat hij voordien als integer kunsthistoricus had geweigerd en wordt verkoper van snertschilderijen die hij in zijn academische hoedanigheid van een echtheidscertificaat voorziet. Terwijl pa als handelsreiziger mislukt - het stuk eindigt met een verwijzing naar Arthur Miller - lijkt Dirk aan de drempel te staan van een prachtige carrière als kunst(?)handelaar. Ondanks de komische en karikaturale kantjes (zie de figuur van de brave, bij zoonlief inwonende bomma die als huissloof dienst doet, of de mislukte demonstratie die Robert geeft van zijn commercieel talent) zijn de toon en de moraal van het verhaal bitter.

De twee voornoemde stukken werden in het Gents Amusementstheater (G.A.T.) van Eddy Daese in het dialect gecreëerd, zodat de verleiding groot is ze onder de noemer volkstoneel te catalogiseren. De manier waarop de auteur de sociale werkelijkheid observeert, de herkenbaarheid van de personages en de situaties, het efficiënt gebruik van de gewone spreektaal dragen daar natuurlijk toe bij. Ter gelegenheid van een publiek interview met Freek Neiryndck in 1982 (verslag in dagblad *De Gentenaar* van 26 juli 1982) verklaarde Paul Berkenman over dit aspect van zijn werk: "Ik wil gewoon theater over eenvoudige mensen schrijven en dat zal dan wel volkstheater zijn. Ik geloof dat er maar één soort theater is, en dat is theater waar de mensen komen naar kijken. Je hoeft niet met een vlag te gaan zwaaien op scène want dan jaag je het publiek waarvoor je schrijft doodgewoon uit de zaal. De toeschouwer bezoekt het theater om in een andere sfeer te komen, met het oog op ontspanning als je wil, maar dat lukt slechts als hij een aanknopingspunt heeft. Ik wil de mensen raken via de herkenbaarheid."

De televisieproductie die de toenmalige B.R.T. met haar eigen dramatisch gezelschap maakte van *Lucien en Martine*, toonde aan dat deze intentie in ieder geval uitmondde in vakkundig geschreven, niet vrijblijvend en uitstekende spelkansen biedend toneel.

Entertainment

Ofschoon Berkenmans creatief werk naar de ernstige kant overhelt, was hij voor het toneel gedebuteerd met *Francesca* (1952), een divertissement in de stijl van de commedia dell'arte.

Met de film *Une demoiselle sans bagages* (1964), gerealiseerd samen met Raymond Cogen, had hij zich aan een luchtig vakantiekomedietje op z'n Frans

gewaagd. Achtervolgingen, quiproquo's, een *running gag*, enige slapstick en typetjes (zoals een 'Hollander', een stel Schotten, een levenslustige pastoor) toonden aan dat de ingrediënten van het genre hem niet onbekend waren.

Toen het Nederlands Toneel Gent in 1971 Romain Deconinck als auteur-acteur inviteerde in een gebaar van waardering naar het volkstheater en om het grote publiek te bewijzen dat de drempel van de Koninklijke Nederlandse Schouwburg niet onoverkomelijk hoger reikte dan die van de Minardschouwburg, lag het voor de hand dat voor een komedie zou worden gekozen. Met Deconinck bedacht Berkenman de musical *Bie in-bie in* (1971), die Molières *Le bourgeois gentilhomme* in eigentijdse - Gentse - termen zou moeten vertalen. De parvenu Aloïs laat zich door de oplichter Justin en diens vriendin Madeleine (een 'operazangeres') in de modieuze levensstijl van het ogenblik inwijden en weigert de hand van zijn pleegkind Lia aan de in zijn ogen veel te eenvoudige Jim te schenken. Er komen een volkse, maar verstandige dienstbode en een grootscheepse verkleedpartij (cf. de Turkse ceremonie in *Le bourgeois gentilhomme*) aan te pas om Aloïs tot het inzicht te brengen dat hij door zijn mentors werd gepluimd en dat het geluk in de eenvoud te zoeken is. En dus mogen de jongelui ten langen leste trouwen. Thans komt deze musical - met zijn al te simplistische contrastwerking tussen de 'hippe' lui en de 'domme' Aloïs en zijn ongenueanceerde zedenkritiek (waarbij hippies, homo's en druggebruikers zowat over één kam worden geschoren) - als een beslist minder gelukkige en vooral gedateerde poging over.

Lène Maréchal, de revue van een proeverigge (1983), een biodrama over de populaire Gentse actrice en zangeres dat in samenwerking met Freek Neiryneck werd geschreven voor poppen en acteurs, was in zijn genre - de revue, zoals de titel vermeldt - wél een voltreffer. Het levensverhaal van Sidonie van Larebeke (1893-1970, alias Héléne Maréchal) levert, misschien op enkele minder relevante anekdotische scènetjes na, een bijzonder vlot vehikel voor een revival van haar liedjes.

Als foyer-productie voor Theater Arena concipieerde en vertaalde Berkenman de collage *La Cage au Jazz* (1985), een bloemlezing uit "dat soort muziek dat van de musical gemaakt heeft wat hij is", gelardeerd met een vleugje muziekgeschiedenis.

Een echte Gentse revue was dan weer *Wa zou onze Karel daar van zeggen* (1989), bedacht met Eddy Daese voor diens Gents Amusementstheater. De kluchtzanger Karelke Waeri (1842-1898), bijgenaamd de 'Gentse Béranger' verdwaalt in een onherkenbaar Gent anno 1989. Hij zoekt een journalist op om te

weten te komen “hoe dat dat hier al’maal draait en keert in Gent, tegenwoordig”. De diverse situaties waarin hij verzeilt, en waarbij de satire toch soms wat wijdlopijg wordt, geven aanleiding tot het brengen van (links en rechts wat aangepaste) liedjes uit zijn repertoire.

Ook samen met Eddy Daese schreef hij voor het Gents Amusementstheater nog de politiekomedie *Zuur en zoet* (1994), aanknopend bij de toen fel in de actualiteit staande problematiek van de vrouwenhandel. Deze ontmaskering van allerlei ogenschijnlijk eerbiedwaardige personages resulteert dank zij het métier van de co-auteurs weliswaar in onderhoudend toneel, maar mist uiteindelijk zowel het hilarische (nodig voor een komedie) als de spanning (noodzakelijk voor een misdaadverhaal).

Sacco en Vanzetti (1996), het resultaat van een samenwerking tussen Frank van Laecke en Paul Berkenman (libretto), Dirk Brossé (muziek) en Stijn Coninx (regie), werd één van de meest ambitieuze ondernemingen van de musicalafdeling van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen. Nog minder dan in het overige als ‘ontspanningstheater’ bedoeld werk van Berkenman is het onderwerp hier vrijblijvend. Nicola Sacco en Bartolomeo Vanzetti, Italiaanse immigranten en anarchisten, werden ondanks massaal protest in 1927 door de Amerikaanse justitie terechtgesteld op beschuldiging van roofmoord. De auteurs hebben hun betoog gevat in een flashbackstructuur. De weduwe van Sacco gaat de rechter opzoeken die destijds het proces voorzat. Door dit te reconstrueren worden de mechanismen van een onfaire berechting blootgelegd: het establishment zocht zondebokken voor de maatschappelijke onrust en vond die in deze twee ongewenste elementen (als vreemdeling én omwille van hun politiek engagement). Hoewel het formeel om ‘entertainment’ gaat, sluit *Sacco en Vanzetti* veel meer aan bij het ernstige epische werk van Berkenman. De verwantschap met *50.000.000* is evidentier dan die met, zeg maar, *Bie in-bie in*. Al is het verzoenen van verpakking en inhoud wellicht problematisch, *Sacco en Vanzetti* getuigt niettemin van artistiek doorzettingsvermogen en stijl.

Artikels

Ofschoon Paul Berkenman niet echt als een essayist kan worden beschouwd, leverde hij met een aantal artikels toch een bijdrage aan de ontwikkeling van een nieuw klimaat in het toneelleven van het naoorlogse Vlaanderen. In de beschouwingen die Jaak van Schoor (*Een huis voor Vlaanderen. Honderd jaar Nederlands beroepstoneel te Gent*) wijdde aan de totstandkoming van

Toneelstudio '50, nadien Arca, signaleert hij het volgende: "De jonge dichter en toneelschrijver Paul Berkenman had in het tijdschrift *Arsenaal* in verscheidene bijdragen zijn ontdekking van het toneel en de ideeën van Jean-Paul Sartre beschreven. Een voordracht van Jan Walravens, enkele dagbladartikels en een opvoering van het Parijse Théâtre Antoine, ingericht door Le Rideau de Gand, hadden hem deze toneelliteratuur gereveleerd." Ook in *Podium*, het tijdschrift van de Gentse Multatulikring, zou Berkenman tussen 1953 en 1960 regelmatig berichten over onderwerpen die hem artistiek bezighielden. Onder andere verschenen artikels als "Jean-Paul Sartre als dramaturg" en "Waarheid of wijsheid. Een korte nota bij Priestley's *De gevaarlijke bocht*". In hetzelfde tijdschrift polemiseerde hij met Rik Lanckrock, zoals hoger reeds vermeld, over de ideologische inhoud van *Papavers in de poppenkast* (*Podium*, jaargang 1956-1957, nr. 5 en jaargang 1957-1958, nr. 1), en met Rudi van Vlaenderen over avant-garde (*Podium*, jaargang 1959-1960).

Interessant, ook voor het inzicht in zijn eigen toneelwerk, zijn de twee korte bijdragen over volkstoneel die respectievelijk werden gepubliceerd in het huldeboek *50 jaar Romain Deconinck in Minardschouwburg Gent* en in het jubileumboek *Van tent naar theater. 20 jaar G.A.T.* Hij houdt daarin een pleidooi voor het volkstoneel als "theater geschreven voor een lokale gemeenschap (dus in haar dialect), een theater dat naast een algemene problematiek niet zelden typisch lokale toestanden op de planken brengt." Hij voegt daar echter aan toe: "... geen folklore. Wat dan wel? Een verankering in de sociale, politieke, economische, zelfs linguïstische realiteit van elke dag. Hic et nunc, hier en nu."

Besluit

Hoe zit het nu met de receptie van dit werk? Retrospectief komt het mij voor dat Berkenman sterker drama schreef naarmate hij zijn intriges eenvoudiger en zijn personages herkenbaarder hield. Maar tijdens zijn leven mocht hij zich in ieder geval op een voortdurende erkenning verheugen, getuige daarvan zijn aanwezigheid op het repertoire, niet alleen van het betere amateurtheater - dat hij steeds heeft geapprecieerd als een prima testbank voor een toneelacteur - maar ook van uiteenlopende beroepsgezelschappen (van repertoiretheater tot figurentheater en musical). Hij werd enkele malen bekroond. Voor *50.000.000* werd hem in 1967 de Paul de Mont-prijs voor Toneel van de Provincie Oost-Vlaanderen toegekend. In 1990 ontving hij de Frans Roggen-prijs voor zijn oeuvre als dichter en toneelacteur en voor de belangrijke rol die hij speelde in de promotie van het theater.

Kritische meningen kunnen altijd verschillen. *De wals van kwart na middernacht*, zo oordeelde Jaak van Schoor in zijn referentiewerk *De Vlaamse Dramaturgie sinds 1945*, "toont best de gebreken van Berkenmans werk aan. De idee dat 'ieder gevoel een tegenovergesteld gevoel oproept' was een goed uitgangspunt, maar de uitvoering ervan in Kleinmalerei viel te beperkt uit. Berkenmans miniatuurkunst mist veelal de grotere bewogenheid die bij toneel met hogere aspiraties nodig is." Daarentegen noemde criticus Frans Verreyt dezelfde eenakter "een zeer subtiel en lucied stukje van Paul Berkenman" (*Tweede Lustrumboek Nederlands toneel te Gent, 1970-1975*, Gent, 1975, p. 76).

In een historisch perspectief kan nu wel zeker worden gesteld dat de naam van Paul Berkenman zal verbonden blijven aan de hoogdagen van het kamertheater. In het bijzonder aan het Gentse (toenmalige) keldertheater Arca, in 1955 ontstaan uit Toneelstudio '50, die op zijn beurt sinds 1951 was gegroeid uit de Koninklijke Toneelschool te Gent. Niet alleen werd door Arca de buitenlandse avant-garde geïntroduceerd, maar ook werden aan de nieuwe eigen dramaturgie professionele opvoeringskansen geboden. De kamertheaters, schrijft in dit verband Roger Arteel, waren "een proefterrein en een stimulan voor werk van Vlaamse auteurs: Jan Christiaens, Tone Brulin, Hugo Claus, Piet Sterckx, Pieter de Prins, Georges van Vrekhem, Bert Verminnen, Jozef van Hoeck, Paul Berkenman" ("Kuchen, hoesten, en af en toe een schreeuw. Dertig jaar drama in Vlaanderen (1966-1996)" in *Kreatief*, december 1996, p. 4). En in *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* wordt Berkenman in één adem vernoemd met Hensen, Claus, Eysselinck, Christiaens en Van Vrekhem als auteurs wier namen de affiches van de kamertheaters sierden.

Opmerkelijk is dat, ofschoon van de genoemde auteurs - een enkele cruciale uitzondering niet te na gesproken - nog weinig tot niets meer werd vernomen, Paul Berkenman zich in een snel wijzigend tijdsklimaat toch in het toneelmilieu heeft weten te handhaven, zij het dan misschien met een bescheiden aanwezigheid. Hij dankte dit aan een zekere versatiliteit, die hem in de loop van de jaren toeliet zowel een meer experimenteel als een realistisch idioom te hanteren, zowel gestileerde historische evocaties als volkse revues te schrijven, en zich evenzeer aan traditioneel gesproken toneel als aan meer trendy muziektheater te wagen. Met als rode draad een duidelijk humanistisch en sociaal engagement.

In een literair bestel waarin het schrijven voor het theater al eerder stiefmoederlijk wordt behandeld, valt Berkenmans vasthoudendheid des te meer op. Zijn oeuvre mag dan misschien niet verbluffen, het is een degelijk getuigenis van zijn voortdurend tijdsbewust bezig zijn met de toneelschrijfkunst. Het eerlijk en erva-

ren vakmanschap dat hij hierbij verwierf, is een kwaliteit die al te vaak onderschat wordt, maar waaraan deze bijdrage recht wou doen.

GERAADPLEEGDE WERKEN

- Paul Berkenman, “Volkstoneel op Gentse planken” in: *50 jaar Romain Deconinck in Minardschouwburg Gent*, Gent: v.z.w. het Gents Volkstoneel, 1990.
- Paul Berkenman, “Volkstoneel” in: *Van tent naar theater; 20 jaar G.A.T.*: Gent, v.z.w. Gents Amusement, 1995, p. 11.
- Rik Lanckrock, *Toneelstudio '50 en Arcatheater*, Cultureel Jaarboek voor de Provincie Oost-Vlaanderen, Bijdragen, Nieuwe Reeks, nr. 1, Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, 1976.
- Jaak van Schoor, *Een huis voor Vlaanderen. Honderd jaar Nederlands beroepstoneel te Gent*, overdruk uit het Cultureel Jaarboek voor de Provincie Oost-Vlaanderen 1971, Gent: Comité 100 jaar beroepstoneel Gent, 1972.
- Jaak van Schoor, *De Vlaamse dramaturgie sinds 1945*, Brussel: Stichting Theater en Cultuur, 1979.
- Leen Verstraelde, “Het Nederlands Kamertoneel in Antwerpen speelt Piet Sterckx’ *De verdwaalde plant*. De Vlaamse toneelschrijfcultuur na de Tweede Wereldoorlog: kamertoneel en experimenten in Vlaanderen in: *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam: 1996, p. 689.