

DOSSIER

BEDENKINGEN OMTRENT HEDEN, VERLEDEN EN TOEKOMST VAN HET THEATERDECREET

DEEL II

Wim DE MONT

2. Voor wie slibben de kanalen dicht?

2.1. Wat niet in het theaterjaarboek staat...

Heel wat theater wordt buiten het theaterdecreet om gemaakt. In het beste geval binnen een bepaalde structuur, steevast echter met beperkte technische en financiële middelen. Het is niet de bedoeling hieronder een exhaustieve lijst te geven van jonge Vlaamse theatermakers, nieuwe initiatieven en alternatieve voorstellingen. Eén van de eigenschappen van beginnende groepen is vaak net de bekendheid binnen een beperkte kring of regio. Een volledige opsomming van groepen en producties, zelfs van één seizoen, is daarom een bijna hopeloze taak.

Verder is het ook moeilijk om bewust-amateuristische ad-hoc-groepen altijd te scheiden van projecten van ambitieuze maar vooralsnog in de marginaliteit werkende theatermakers. Het gaat hieronder dan ook méér om het aangeven van een aantal voorbeelden en mogelijkheden, waarbij diegenen die al iets ruimere bekendheid genieten, iets uitvoeriger worden behandeld. Ook jeugdtheater en poppentheater worden niet behandeld, evenmin als cabaret.

2.1.1. Jonge groepen, nieuwe initiatieven.

1. Jan Fabre (°1958): plastisch kunstenaar van opleiding, kreeg op dat vlak ook zijn eerste bekendheid, maakte tot dusver drie theaterproducties:

- * Theater geschreven met een K is een kater (1980)
- * Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was (1982-1983)
- * De macht der theaterlijke dwaasheden (1984)

Voor zijn laatste theaterproject werd een v.z.w. opgericht, 'Project 3'. Dit project kwam tot stand dankzij een co-productie tussen het Kaaitheater (editie 1985) en Mickery (Amsterdam, in het kader van het Holland Festival 1984). Fabre werkt met mensen die meestal geen theateropleiding hebben genoten.

2. Paul Peyskens (°1953): vanuit theatercursussen door hem geleid in het Stuc (roepnaam voor de v.z.w. 'Kultuurraad der Leuvense Studenten'), geëvolueerd naar het monteren van voorstellingen, tot dusver alle in opdracht van, en financieel gedragen door het Stuc.
- * Roelof Hartplein 4 (1982)
 - * Koning Oidipus, een queeste (1983)
 - * Verwanten (zeer vrij naar Tsjechows Iwanow) (1984)
- Peyskens gaat meewerken aan een co-productie HTP-Stuc, en bereidt voor 1985 een nieuw stuk voor, getiteld 'Hommages'. Hij werkt vooral met mensen komende uit zijn theatercursussen (overwegend studenten en ex-studenten).
3. Mark Vankerkhove (°1960): hield het vlog voor bekeken in de conservatoria van Antwerpen en Gent, en maakte tot nu toe drie producties:
- * Jungles (naar Brechts 'Im Dickicht der Städte')
 - * De voetwassing (Pegfeuer in Ingolstadt, Marieluise Fleisser) (1982, een productie binnen De Sluipende Armoede).
 - * Freule Julie (A. Strindberg) (1983), met financiële en materiële steun van Controverse. Los van enige instelling wil hij nu ook Othello (Shakespeare) en Hedda Gabler (Ibsen) monteren.
4. Guy Cassiers: Na acteur geweest te zijn in 'Geruchten' (AKT, regie Ivo van Hove), vier eigen producties:
- * Kaspar (herfst 1981)
 - * Tristan (lente 1983)
 - * De ontmoeting (herfst 1983)
 - * Een cementen tuin (1984) (regie Paul Verrept)
- En daarbij, als bijdrage tot de theaterpromenade, de voorstelling 'Is het getal 846 mogelijk of...noodzakelijk', samen met zijn vader, Jef Cassiers. Cassiers geeft voorlopig de voorkeur aan het bewust werken buiten de schouwburgen, in zgn. alternatieve ruimtes (dancing, afgedankt scheikundig labo...)
5. Ivo van Hove (°1959): samen met decor- en lichtontwerper Jan Versweyfeld de kern van AKT (Antwerps Kollektief voor Teaterprojekten). Enerzijds eigen AKT-voorstellingen:
- * Geruchten (begin 1981) (tekst: Ivo van Hove)
 - * Ziektekiemen (lente 1982) (tekst : Ivo van Hove)
 - * Als in de oorlog (naar Oedipous te Colonnus van Sophocles) (1982 een project van het VTC (Vlaams Theater Circuit) en de Beursschouwburg).
- Anderzijds regies in opdracht van Vertikaal, maar ook onder de naam AKT:

- * De lijfknecht (H. Pinter) (1983)
 - * Agatha (N. Duras)
 - * Wilde heren (W. Burroughs) (1984-1985)
 - * Het massacre van Parijs (C. Marlowe) 1984-1985)
6. de Janus-groep: groep met René van Gysegem als centrale figuur: o.a.
- * Vincent van Gogh, geen begrafenis in het koren (februari 1984)
7. Arne Sierens (°1959): studeerde aan het RITCS, heeft al zes producties achter de rug, werkt steeds meer met beroepsmensen.
- * De slaapkameratleet (naar Courteline), als productie in Vertikaals drempelvestival (1981-1982).
 - * De ruiters/de zee (J.M. Synge); vrije productie met de groep De Sluipende Armoede (amateurs en werkloze theatermakers).
 - * Het vermoeden (A. Sierens); regie van Arne Sierens en Jan Leroy bij het amateursgezelschap De Melomanen
 - * Stella (J.W. von Goethe), Vertikaalproductie (1982-1983)
 - * Rode oogst (A. Sierens) (1982-1983, 2^e versie herfst 1983)
 - * Het rattenkasteel (komische opera naar Marc Sleen) (zomer 1984)
8. Radeis: animatieprojecten, straattheater, avondvullende programma's
- * Sierkus Radeis (1977)
 - * Radeis wegens ziekte (1978)
 - * Ik wist niet dat Engeland zo mooi was (1979)
 - * Gag-o-matic (Mallemt, 1979)
 - * Vogels (1981)
 - * Echaffaudages (2 versies) (1981 en 1982)
9. Epigonentheater: opgericht in 1980. Theatervoorstellingen:
- * Reeds gewond en het is niet eens oorlog (1981)
 - * De demonstratie (1983)
 - * De struiskogel (1983)
- naast 'animatietoestanden': Simonne la Puritaine, Boulevard zlv. enz.
10. Het gezelschap van de witte kraai: Centrale figuur is Sam Bogaerts (regisseur); producties (o.a.):
- * Romeo en Juliette (Shakespeare) (1982)
 - * Over een geestrijk ridder (naar Cervantes), regie Lucas Vander-vorst (1983)
 - * Honger (1983-1984)
 - * As en Puin (naar 'Embers' van S. Beckett) (1984)
 - * Kwartet (H. Müller) (1984-1985)

en verder ook Théâtre néerlandophone, Generatie in de Zwarte Sneeuw, De Engelenbak, De Bron, Teater Tentog, Pantarei, Chiens de Siècle. Theater-

studio Ruca, Het secretariaat, DTM & you, Pyramide op de Punt, enz.

2.1.2. Voorstellingen in het kader van de opleiding .

Meestal zijn dit werkvoorstellingen, gefinancierd door de instelling zelf, met een lesgever als regisseur of met (een) gastregisseur(s). Zulke voorstellingen zijn te zien in de conservatoria van Antwerpen, Gent en Brussel, in de studio H. Teirlinck (Antwerpen) (wel opgenomen in het theaterjaarboek), aan de K.U. Leuven (in het kader van de richting theaterwetenschap).

2.1.3. Theater als uitlaatklep, bijverdienste, tweede plateau...

Hier vinden we een aantal produkties terug die worden opgezet door acteurs, actrices en/of andere artistieke medewerkers van een theatergezelschap uit het theaterdecreet. De bedoeling is niet steeds te achterhalen, en varieert van het gefrustreerd-zijn binnen een groot gezelschap - en dus het zoeken naar een artistieke uitlaatklep - tot het pure geldgewin, al is een combinatie ook mooi meegenomen . Soms groeit uit een dergelijk project een nieuwe gesubsidieerde theatergroep: Theater Ivonne Lex, Raamtheater. Het verschil tussen artistieke vrijheid, frustratie en geldgewin is niet steeds even duidelijk.

Voorbeelden:

1. Scalpel: RVT-acteurs, o.m. Eddy Asselberghs
2. Blauwe Maandag: vooral KNS-acteurs, ook KVS; o.m. Luc Perceval, Vic de Wachter enz.
3. Alan Produkties v.z.w.: met 'Kinderen van een mindere god' (M. Medoff); voortzetting van een succesvolle produktie, met mensen van het Fakkeltheater en het EWT (Annie van Lier, Alex van Haecke,...)
4. Projecten van Mark Verstraete en Bert van Tichelen (beide Arca-acteurs) in Controverse:
 - ✧ De dood van doctor Faust (regie Lucas de Bruycker, met Van Tichelen en Verstraete als acteurs) (1982)
 - ✧ Te Meiden (regie, decor en één van de acteurs: Bert van Tichelen) (1983-1984)
 - ✧ Adam in ballingschap (regie en één van de acteurs: Mark Verstraete) (1983-1984)

Deze lijst is dus zeker niet volledig, en beslaat vooral de twee laatste seizoenen; voor andere projecten: zie ook 1.4.3. voor de lijst van de niet-statutaire toelagen aan allerlei theaterprojecten.

2.2. Vanwaar komt de (schaarse) financiële en materiële inbreng?

De meeste produkties hierboven vermeld, zijn gemonteerd met een minimum aan geld. Het zoeken naar geld hangt daarbij in vele gevallen ook af van het vinden van een geschikte ruimte: repetiteerruimte, voorstellingsruimtes. Sommige groepen maken van de nood een deugd, door aan de - dikwijls zorgvuldig uitgekozen - ruimte een groot belang toe te kennen in de voorstelling zelf: Guy Cassiers (dancings, oud scheikunde-labo), AKT (dancings), Paul Peyskens (oud scheikunde-labo; houten (bijna) lege zaal)...Deze mensen houden zich allen sterk bezig met het integreren van nonconventionele ruimtes in de voorstellingen, vooral wat de visuele aanblik betreft. Invloed vanuit de plastische kunsten is daarbij niet vreemd.

Vele produkties slagen erin onderdak te vinden bij een instelling, een ander (gesubsidieerd) gezelschap, een cultureel centrum enz. Mogelijke manieren voor niet of nauwelijks gesubsidieerde groepen zijn (er worden telkens enkele recente voorbeelden gegeven):

1. Samenwerking met een decreetgroep.

- * Tijdens het seizoen 1981-1982 werden door HTP slechts drie produkties opgezet. Dit jaar was een overgangsjaar, nadat de oude HTP-kern ontslagen was en men naar Brussel verhuisde. Voor twee produkties werd samengewerkt met het niet-gesubsidieerde Gezelschap van de Witte Kraai: 'Omwille van het smeer' en 'De folterklas' (beide in een regie van Sam Bogaerts).
- * Suzanne Juchtmans verzorgt sinds 1983-1984 solo-produkties, in een eigen v.z.w.-structuur, Pulpitum. Eén van haar produkties, 'Mama' (L. Dussault) was een co-produktie met Vertikaal (Gent).
- * Eind 1984 - begin 1985 gaat er in Gent een 'theaterproject post-Orwell 1984' door onder de titel 'Na "84"' (regie R. Vandenbrande); het gaat om een samenwerking tussen de Werkgroep Communicatie en Cognitie (RUGent) en Arca.
- * Theater De Bron (Greta van Langendonck) werkte met Tie 3 samen aan 'Prisiri Stari' (1983-1984), in een regie van Henk Tjou en Tone Brulin.

2. Een voorstelling monteren in opdracht van

- * De produkties van Paul Peyskens voor het Stuc te Leuven, waarvoor ook subsidies beschikbaar zijn via de zgn. experimentenpot: 100.000 fr. voor 1982; 144.000 fr. voor 1983; 400.000 fr. voor 1984; 1,2 miljoen voor 1984-1985.
- * Jan Decorte voor het Kaaitheater '81 ('Maria Magdalena') en '83 ('King Lear'), al was dit laatste al met de decreetgroep HTP.
- * het Epigonentheater zlv. voor Kaaitheater '83 met 'De demonstratie'.

- * AKT met 'Als in de oorlog' (1982), een project van de Beursschouwburg en het Vlaams Theatercircuit (VTC).
- * Marc Didden en François Beukelaers met 'Re-make/Re-model', een opdracht van de Beursschouwburg (herfst 1983); 100.000 fr. vanuit de experimentenpot.

3. Een co-productie met een (al dan niet gesubsidieerd) cultureel centrum of culturele instelling.

- * 'Een cementen tuin' (Ian Mc Ewan) van Guy Cassiers & vrienden in het Stuc. Faciliteiten bij dergelijke overeenkomsten zijn meestal: repeterruimte, eventueel technische hulp, voorschot op honorarium voor een aantal voorstellingen die zeker doorgaan.
- * Een drietal producties van Guy Dermul voor het seizoen 1984-1985 in samenwerking met het Stuc. Dermul heeft, met Willy Thomas een v.z.w. opgericht, Dito'Dito.
- * Arne Sierens voor 'Rode oogst': Nieuwpoorttheater v.z.w. (Gent) en Shaffy (Amsterdam); daarbij kwam steun via de Belgische-Nederlandse culturele samenwerking, en 200.000 fr. uit de experimentenpot.
- * Mark Vankerkhove in Controverse voor 'Freule Julie' (Strindberg) (1983).
- * Radeis (voor 'Echaffaudages'): de eerste versie (1981) was een co-productie met Shaffy, de tweede versie (1982-1983) met de Toneelraad Rotterdam.
- * Jan Fabre, 'De macht der theaterlijke dwaasheden': co-productie met Mickery (Amsterdam) en Kaaitheater.

4. Gastregies

Vooral belangrijk voor de regisseurs, maar in enkele gevallen ook voor andere leden van de groep (bv. AKT in Vertikaal).

- * Ivo van Hove in Vertikaal ('De lijfknecht', 'Agatha'), volgend seizoen opnieuw tweemaal.
- * Sam Bogaerts: 'Gat in kop' bij de Mannen van den Dam (1983-1984).
- * Arne Sierens: 'De slaapkameratleet' en 'Stella' in Vertikaal
- * Johan Heestermans met Racines 'Brittanikus' bij de Mannen van den Dam (1983-1984)

5. Autonome producties, maar met een toelage vanuit de zgn. experimentenpot.

O.a. Guido Lauwaert, Theater Poëzien (nu erkend), Pyramide op de Punt, Jan Fabre, Generatie in de Zwarte Sneeuw, Eigentijds Podium, De Engelenbak enz. kregen (bescheiden) toelagen uit de experimentenpot (zie 1.4.3.).

De toelagen uit de experimentenpot dekken zogezegd de verliezen gemaakt door de groep of met een project. Deze verliezen zijn meestal kunstmatig, omdat vele medewerkers gratis werken (om toch bezig te zijn, hopend op een doorbraak of erkenning...), omdat vele kosten niet worden aangerekend (zalen...) of omdat er in het zwart wordt gewerkt.

6. Een ietwat bijzondere positie nemen ook Controverse en SCHAAMTe in

☆ Controverse, opgericht op 10 december 1982 door Lucas de Bruycker, een ruimte voor loslopende of tijdelijk werkloze theatermakers. De bedoeling is een theater op te richten "buiten elk kader van subsidiëring - zo snel mogelijk te komen tot een eigen, beroepsmatig productieproces, dankzij inkomsten uit ledenbijdragen en reclame"³². Er is geen duidelijke beleidsvisie, iedereen met 'referenties' kan een productie opzetten in Controverse, zo lijkt het (Lucas de Bruycker zelf, Mark Vankerkhove, Mark Verstraete, Bert van Tichelen...).

☆ SCHAAMTe, in 1979 opgericht als v.z.w. door Jos de Pauw en Pat van Hemelrijck (Radeis) en Hugo de Greef. SCHAAMTe is een soort van coöperatieve vereniging, artiestencollectief. Coördinator van de vereniging en manager van de artiesten is Hugo de Greef, maar ook de artiesten hebben behalve hun creatief werk, een taak binnen de v.z.w. die kan variëren van ticketverkoop tot het beheer van de v.z.w. Op dit ogenblik bestaat SCHAAMTe uit de mensen van Radeis (die aan een artistieke lunchpauze toe zijn), A.T. de Keersmaeker en Rosas, het Epigonentheater zlv. SCHAAMTe heeft voorlopig geen behoefte aan subsidiëring ("Wij zijn absoluut tegenstander om kunst te subsidiëren vanuit vooraf opgestelde reglementeringen of decreten")³³.

Doordat de mensen van Radeis en Rosas meer apart gaan werken, zijn voor 1984-1985 heel wat produkties gepland:

Rosas: 'Elena's Aria' (naast de herneming van 'Fase' en 'Rosas danst Rosas') Michèle Anne de Mey/Roxanne Huilmand: 'Balatum'

Epigonentheater: 'Incidenten' (voorlopige titel) (naast de herneming van 'De struiskogel' en 'Boulevard')

Pat van Hemelrijck: 'Terracotta'

Josse de Pauw, Mieke Verdin e.a.: 'Nov. 84'

Dirk Pauwels: 'Een monoloog' (regie: Jan Decorte).

3. Naar een nieuw decreet?

3.1. De overheid en subsidies

Vanaf de negentiende eeuw, toen het oorspronkelijke privé-kunstmece-
naat begon te tanen, nam de overheid steeds meer initiatieven (al dan
niet uit eigen beweging) om de kunsten in het algemeen in stand te houden.
Deze evolutie heeft duidelijke relaties met de democratisering van onze
maatschappij: méér vrije meningsuiting (en dus ook meer artistieke vrij-
heid), en kunsten die steeds minder klassegebonden werden. In de kunst
werden participatie (bereiken van veel volk, van verschillende lagen van
de bevolking) en spreiding (niet enkel de demografisch, economisch en/of
cultureel 'gunstige' gebieden) al vlug de ordewoorden, ook in België, ook
voor de toneelkunst³⁴. Daar is men hier (nog?) niet helemaal in ge-
slaagd. Toneel blijft tot nader order voorbehouden aan een minderheid, en
alvast in Vlaanderen is de spreiding van toneel (gezelschappen) steeds be-
perkt gebleven (zie hoofdstuk 1). Volgens Paul de Bruyne³⁵ moet in de
subsidiereregeling voor het toneel (een rechtstreekse manier voor de over-
heid om het beleid in de toneelsector mede te bepalen) daarom rekening
worden gehouden met de kwaliteit van de toneelprodukten, de eigen inkom-
sten van de gezelschappen, de toneelsoort en de decentralisatie.

Wat kan dat in concreto betekenen? Het streven naar kwaliteit kan
uiteeraard niet meer zijn dan een inherente voorwaarde in elke kunstdisci-
pline. Maar wie bepaalt wat kwaliteit is? "Wanneer we het over het ar-
tistische hebben dan is dat elke groep en elke teaterpraktikus afzonderlijk,
die dat voor zichzelf uitmaakt", vindt Manu Verreth. Terecht, al kan
dit argument ook worden gebruikt om duidelijk mindere produkties te ver-
antwoorden: "Teatergezelschappen die enkel traditie (re)produceren stel-
len zich ten dienste van wat de meerderheid van hun publiek vraagt, hierin
gestimuleerd door de overheid die eerder kwantiteit (aantal stukken, toe-
schouwers) dan kwaliteit beloont: "Wij kunnen teater spelen dankzij ge-
meenschapsgeld. Dan is het ook niet meer dan billijk dat ook ondermeer aan
de smaak van een groot deel van de gemeenschap wordt tegemoetgekomen".
[Domien de Gruyter in Spectator, 16 juli 1983] Ter illustratie confron-
teer ik deze visie even met de woorden van filmregisseur André Delvaux:
'...ik beweer dat een intelligente film het publiek optilt, het als het
ware intelligent maakt. (...) Door films op en met niveau te draaien, hoop ik het
geld terug te geven aan het publiek en te bewijzen dat ik er geen bacca-
rat mee speel...' [in De Standaard, 23 september 1983].³⁷ Paul de Bruyne
vindt dat het begrip kwaliteit niet te eng mag worden bekeken: "Het gaat
zeker om vernieuwing of grote beheersing van de theatertaal. Maar het
gaat ook om de produktiewijze en om de verhouding met de toeschouwers
en het publiek".³⁸ De omkadering van een produktie, het imago van een
gezelschap, het contact met het publiek spelen een rol bij de algemene
appreciatie van een voorstelling of groep of theater (zie bijvoorbeeld

de Koninklijke Muntscouwburg met de 'bekwame en populaire' Gerard Mortier), maar wezenlijk zijn we daarmee geen stap verder. Kwaliteit van een produktie is een evenwichtige combinatie van verschillende elementen van de voorstelling (stuk, régie, spel van de acteurs, dramaturgie, omkadering, decor en techniek enz.). En hierin speelt, naast de vakkennis, ook de (poging) tot vernieuwing, originaliteit...een rol.

Door de theaters te verplichten méér aandacht te besteden aan eigen inkomsten wordt hun financiële planning meteen een stuk belangrijker en dwingender (Paul de Bruyne haalt in Etcetera 3 het voorbeeld aan van de Amsterdamse econoom Van Puffelen, die de mogelijkheid aangeeft een deel van de subsidie te laten bestaan uit een toeslag van 100 tot 150 % op de eigen inkomsten).

De toelagen rechtstreeks verbinden met de eigen inkomsten (publieksopkomst, bar en/of restaurant, verkoop programmaboekjes en posters, privé-sponsering) is echter niet wenselijk. Deze inkomsten kunnen niemand worden ontzegd. Maar met uitzondering voor de toeschouwersbijdragen (de wens zoveel mogelijk mensen te bereiken met een produktie, met een artistieke en financiële voldoening als resultaat) moeten al deze bronnen van inkomsten secundair blijven - en dus los staan van de subsidiëring -, om een verkeerde mentaliteit (ondergeschikt maken van programmatie aan eisen om over deze inkomsten te beschikken) te vermijden. Deze eisen kunnen variëren van artistieke ('niet te moeilijk', enkel ontspanning,...) tot ideologische (behoudsgezind, inhoudsloos theater) toegevingen, zodat op geen enkele wijze publiek (eerder klanten dan toeschouwers), sponsors...worden afgeschrikt.

De vraag rijst dan wel in hoeverre een gezelschap (of een bepaalde voorstelling) afhankelijk kan worden geacht van publieksbijval (cfr. infra). En wat is de verhouding tussen een aantal op het eerste gezicht als secundair beschouwde inkomsten uit verkoop van drank (bar), affiches en programmaboekjes, uit het verbinden van een restaurant of een etentje aan een theater(voorstelling), en de subsidiëring? Dergelijke zaken moeten in het kader worden gesteld van de vraag of men een subsidiëring wil via het dekken van tekorten bij de gezelschappen, of via het toekennen van een vaste toelage, waarbij men vooraf moet motiveren wat er met het geld zal gebeuren, of wat men wil gaan proberen.

Bij een subsidieregeling kan men niet anders dan rekening te houden met de toneelsoort. Dat gebeurt binnen het huidige decreet ook wel, maar impliciet en niet structureel. Het is bijvoorbeeld normaal dat van een klein gezelschap minder voorstellingen (want een kleiner kader) en minder toeschouwers (regionaler belang, gericht op bepaalde doelgroepen) worden vereist, maar niet dat men, ongeacht de kwaliteit, een gezelschap

dat zich bezighoudt met het creëren van nieuwe (vaak minder gekende) auteurs (NVT) dezelfde normen oplegt als gezelschappen die schoolvoorstellingen verzorgen (Poëzien, ETA), of een gezelschap dat het Vlaamse land rondtrekt met een tent (KINS). Een dergelijke situatie vinden we nochtans terug in het huidige theaterdecreet.

Het is duidelijk dat men bij een zogenaamde "publieksgroep" de publieksopkomst vlugger zou gaan relateren aan bijvoorbeeld de subsidiëring, dan bij gezelschappen waarbij de klemtoon ligt op vernieuwing of experiment, en waar de publieksopkomst logischerwijze géén norm kan zijn. Door het nemen van een aantal risico's is men immers niet verzekerd van een hoge publieksopkomst (op publieksbijval), al is dit niet uitgesloten. Niemand maakt echter bewust voorstellingen voor tien man.

Jan Kassiers van het Instituut voor theateronderzoek (Nederland) maakt in dit verband het onderscheid tussen het 'hoe-publiek' en het 'wat-publiek'.³⁹ Het 'hoe-publiek' is er volgens hem daarbij op uit kennis te nemen van de manier waarop (vooral) klassieke werken uit het verleden en heden worden 'gebracht'. Dit publiek varieert van de "bezoekers van voorstellingen van onbekend hedendaags werk tot mensen die voor de zoveelste keer naar wéér een andere Othello komen kijken in de opera - het hoe-publiek in optima forma".⁴⁰ Het wat-publiek is daarentegen "nieuwsgierig naar het nog niet vertoonde en dat correspondeert met de wens van (een minderheid van) theatermakers die juist naar nieuwe dingen op zoek zijn".⁴¹ Deze houding zou dan het draagvlak moeten zijn van vernieuwende denkbeelden in theater en samenleving. Deze redenering is uiteraard een simplificatie; beide vormen van kijkhouding zijn nodig, en dus complementair. Daarbij is 'vernieuwing' geen ééndimensionaal begrip, maar kan dit zich richten op de vernieuwing van de vorm, op de actualisering van een bepaalde inhoud, op het aanboren van nieuwe publieksgroepen en/of bevolkingslagen, op het situeren van theater binnen een algemene levenshouding,...

De decentralisatie van het theatergebeuren is hier in Vlaanderen niet erg geslaagd. De vraag kan echter worden gesteld wat de beste resultaten oplevert: ervoor zorgen dat overal theatergroepen (kunnen) ontstaan, of ervoor zorgen dat er in elke regio ruimtes worden voorzien om toneelvoorstellingen te verzorgen (en dan liefst met inbegrip van organiserende instanties).

Een individuele benadering van elk gezelschap ligt dan ook voor de hand: een subsidiëring op basis van een plan door het gezelschap voorgelegd, waarin aandacht wordt besteed aan wat men inhoudelijk wil bereiken, mag als een minimum eis worden beschouwd. Welke doelgroep wil men bereiken; wil men gaan reizen, of hoofdzakelijk een regionale rol

gaan spelen? Wil men als laboratorium gaan fungeren of wil men zich toeleggen op straattheater, op het opvoeren van klassiekers in een conventionele maar perfect beheerste theatertaal? Dan pas kan men gaan spreken over de financiële kant van de zaak. Een dergelijke werkwijze sluit alvast een indeling naar (vermeende) belangrijkheid uit.

Niet onbelangrijk bij de subsidiëring van theater is de relatie tussen rijksoverheid en de lagere besturen. Gezelschappen als KNS en NTG mogen bijvoorbeeld rekenen op tientallen miljoenen stadssubsidies; te korten bij het RVT worden aangezuiverd door de Provincie Antwerpen; de Provincie Brabant subsidieert Brabantse gezelschappen tot 25 % van de nationale subsidie.

Jan van Hove, journalist bij De Standaard, vindt dat het te overwegen valt de grote gezelschappen onder de verantwoordelijkheid te plaatsen van de Gemeenschap, en de kleinere onder die van de lagere besturen.⁴² Merkwaardig genoeg wil in Nederland de daar opgerichte Commissie De Boer⁴³ dat het rijk vanaf het seizoen 1985-1986 de volle financiële verantwoordelijkheid zou moeten dragen voor de gezelschappen buiten de drie grote steden (met name Amsterdam, Rotterdam en Den Haag). Deze drie steden zouden de helft van het nodige geld op tafel moeten leggen. De motivatie is dat een lokale groep ook regionaal - en in sommige gevallen - ook nationaal belang kan hebben (reisvoorstellingen, festivals, faam).

Het is misschien niet mogelijk alle gezelschappen aan de financiële bevoegdheid van de lagere besturen te onttrekken (en zo chauvinistische praktijken te vermijden), maar wordt het niet de hoogste tijd dat spelregels worden uitgewerkt i.v.m. bevoegdheden en subsidiëring? M.a.w. ook voor de subsidiëring door lagere besturen moet worden uitgestippeld welke voorwaarden hieraan verbonden zijn.

Ook over de sponsoring van theater (en de relatie ervan tot de subsidiëring van de theatergezelschappen) is het laatste woord nog niet gezegd of geschreven. Minister Poma ziet nog heel wat perspectieven in het privé-sponsorship. En uiteraard zijn er voldoende bewijzen dat er in Vlaanderen toch wel enige interesse bestaat voor privé-sponsorship vanwege (voorlopig steeds dezelfde) bedrijven (Festival van Vlaanderen, Kaaitheater en Klapstuk,...). En ook ad-hocproducties maken zeer dankbaar gebruik van deze inkomstenbron: Nieuwpoorttheater (A. Sierens), AKT, het Stuc... In Nederland is de minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (WVC), Brinkman, niet zo optimistisch over een zeer uitgebreide kunstsponsoring vanwege het bedrijfsleven. Hij baseert zich daarvoor op een gemaakte studie.⁴⁴ En rond deze tijd (september 1984) moet ook Krijgen is de Kunst verschijnen (verschenen zijn?), een

boek over fondswerving en sponsoring in de podiumkunsten in Nederland, gemaakt in opdracht van het NthI (Nederlands theater Instituut) en de STOA (stichting Onderzoek en Advies t.b.v. culturele instellingen).⁴⁵

3.2. De rol van de culturele centra binnen het theaterbestel

Op een studiedag in maart 1984 ⁴⁶ wees Guido Minne, directeur van het Vlaams theatercircuit (VTC) er op dat de culturele centra naar zijn mening een bepaalde verantwoordelijkheid hebben op te nemen i.v.m. de voorstellingen op hun podia. Daarbij dacht hij in de eerste plaats aan theater en dans, maar de mogelijkheid bestaat ook voor muziek, plastische kunsten enz. Om mede het artistieke niveau van het theater- (en dans-) aanbod te bepalen, kan men, naast het noodzakelijke inspe- len op wat zich aanbiedt, "investeren in de produkten die op de scène vertoond worden", door een bepaald (niet gesubsidieerd) gezelschap, een regisseur, een acteur of groep acteurs uit te nodigen, en deze de minimaal vereiste ruimte en wat technische medewerking toe te staan.

Zulke co-producties of voorstellingen 'in opdracht van', zijn er de laatste jaren ook al geweest: Guy Cassiers en Co voor 'Een cemen- ten tuin' (Stuc), 'Remake-Remodel' van Marc Didden en François Beuke- laers (Beursschouwburg), Arne Sierens en De Sluipende Armoede met Rode oogst (Nieuwpoorttheater), Jan Decorte met Maria Magdalena (Kaaithater), Paul Peyskens (Stuc), de projecten in Controverse, enz. Ook de Singel wil zich binnen afzienbare tijd op de creatiefunctie storten.⁴⁷

Vele jonge regisseurs, groepen of mensen die een ad-hocproject willen opzetten, weten dat ze voor hun beginprojecten geen hoge subsi- die kunnen verkrijgen; en dan is het minimum het verkrijgen van infra- structurele faciliteiten, naast technische en/of geldelijke steun van een organisatie of instelling. De co-producerende organisaties gaan in principe over tot de programmatie van de voorstelling; dit maakt meestal deel uit van de overeenkomst tussen organisatie en groep. Zo kan het geld, of een deel ervan, door de organisatie worden gerecupeerd door middel van het entreegeld. Zo blijft er wel een financieel risico voor de organisatie.

Uiteraard zijn daarmee niet alle problemen opgelost:

1. Vooreerst vereist een dergelijke aanpak vanuit de centra een eigen (en bewuste) profilering: men is verplicht méér te gaan selecteren in wat men laat zien aan het publiek. Men kan bijvoorbeeld moeilijk elke jonge groep die daar zin in heeft een stuk laten monteren, en dit ook gaan programmeren, als de rest van het theateraanbod bestaat uit entertainment. Een ander gevolg is noodgedwongen een grotere aandacht voor promotie en publieksrelatie.

2. Niet altijd zal het geïnvesteerde geld worden teruggewonnen met het entreegeld (of eventueel met uitkoopsommen). Verschillende mogelijkheden (onderling combineerbaar) tot financiering zijn mogelijk.

- * De centra halen het nodige geld uit hun gewone werkingskosten. De toelagen hiervoor mogen dan wel niet te krap zijn. Minder gaan programmeren en/of heel zorgvuldig gaan werken door bijvoorbeeld voldoende toeschouwers te bereiken (entreegeld) met méér voorstellingen kan de eindbalans in evenwicht houden.
- * Binnen of los van het theaterdecreet kunnen culturele centra aanspraak maken op subsidiëring voor hun (beperkte of uitgebreide) productiesector. Men kan deze sommen vastleggen voor bepaalde artistieke centra of ze per project of jaarlijks toekennen.
- * Binnen het theaterdecreet wordt vlugger geld losgemaakt voor nieuwe initiatieven en/of ad-hocprojecten. Deze groepen moeten dan nog op zoek gaan naar (een) geschikte ruimte(s).

Uiteindelijk is er niet zoveel verschil tussen de laatste twee mogelijkheden, behalve dan dat in het ene geval de profilering van de culturele centra wordt bevorderd, dat al een eerste selectie gebeurt als gevolg hiervan -al is die noodgedwongen subjectief- en dat, door kleinschaliger te werk te gaan, een (betere) geografische spreiding mogelijk wordt, als in elke regio plaats is voorzien om projecten van plaatselijke groepen een forum of springplank te bieden.

3.3. Een nieuwe indeling van het theaterlandschap

In 1.6 werd er al op gewezen dat de huidige indeling van de theatergezelschappen in vier categorieën in feite nauwelijks nog meer dan een administratieve rol vervult. Een nieuwe indeling die gemakkelijker te hanteren valt en beter de verhoudingen tussen de gezelschappen aanduidt, dient dan ook een individuele benadering (om elke groep de kans te geven een bepaalde politiek te gaan volgen) in te sluiten. Daartegenover staat dat de subsidies beter moeten renderen (financiële eis) en dat de groepen een bewuste keuze moeten maken, een duidelijk profiel moeten uitwerken (artistieke eis). Om één en ander (planning, evaluatie) beter te kunnen opvolgen, is het instellen van termijnen dan ook aangewezen.

3.3.1. Het financiële beheer van theatergezelschappen.

De subsidiëring van een theater moet vooreerst worden gerelateerd aan een zorgvuldig financieel beheer van het gezelschap. Te veel non-chalance of een ondoordacht beleid kan nadelige gevolgen hebben voor het voortbestaan van de groep. Een financiële planning, voorafgaand aan een werkingsjaar of -periode is daarom noodzakelijk. Dit laatste

gebeurt wellicht in tal van gezelschappen. Omgekeerd mag dit echter niet betekenen dat elke artistieke uiting één à twee jaar vooraf gepland en onveranderlijk is. Een financiële planning legt de algemene lijnen vast van een aantal produkties, niet de concrete uitwerking. 'Berekende risico's', produkties waarvan men vooraf niet weet of een grote publieksopkomst verzekerd is (bijvoorbeeld wegens de specifieke aard van een experiment enz.), moeten hierin mogelijk blijven.

3.3.2. Een duidelijke profilering

Een bewuste profilering binnen de artistieke concurrentie moet in de hand worden gewerkt. Dus geen kamertheaters die van de ene schouwburg naar de andere trekken, geen 'experimentele gezelschappen' die eigenlijk boulevardtheater brengen enz. De groepen kunnen beter zelf, en vooraf, uitstippelen waar ze hun plaats zien binnen het theaterbestel (i.p.v. er voor te zorgen dat het gezelschap past binnen één van de huidige categorieën). Deze gemotiveerde optie moet dan worden besproken door de RAT, die het uiteindelijke financiële licht op groen moet zetten.

3.3.3. Het bepalen van een termijn

Zo een beleidsplan kan niet onwijzigbaar blijven, want dat zou vlug leiden tot verstarring; het plan zou vlug verouderd zijn of een brok theorie worden, terwijl de groep bijvoorbeeld met heel andere opties aan het werken is. Dit laatste moet kunnen, maar dan op basis van een nieuw beleidsplan. Logisch lijkt het dan ook dat voor de uitvoering van het beleidsplan van een bepaald gezelschap een termijn wordt vastgelegd. Na die termijn wordt een evaluatie gehouden; bij een positieve waardering van het gevoerde beleid en de praktische uitvoering ervan, kan de termijn worden verlengd, in het andere geval kunnen er sancties worden getroffen (hetzij bijvoorbeeld een 'herkansing' voor een periode van één jaar, hetzij definitieve schrapping). Niet onbelangrijk bij een dergelijke evaluatie is het oordeel van de betrokken theatermakers zelf; schrapping is geen lichtzinnige beslissing, zelfs niet voor kleinere gezelschappen (al kan het wel nodig blijken). Een mogelijke manier van werken is dat tegen het einde van een bepaalde termijn, een gezelschap (van technicus tot directeur, als het ware) zich gaat bezinnen over het gepresteerde werk (in een discussieforum?), bij voorkeur in aanwezigheid van (meerdere leden van) de RAT. Op die manier kan een gezelschap zelf een evaluatie adviseren of motiveren.

De vraag is dan welke termijnen men vastlegt, en voor wie. In Nederland is er het voorstel van de Commissie de Boer die een driejaarlijkse evaluatie wil van alle gezelschappen, zowel van de grote theaters (Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Arnhem, Eindhoven en Groningen) als van

alle andere gezelschappen. Bij negatieve evaluatie wordt een groot gezelschap niet opgedoekt, maar moet er een nieuwe artistieke leiding komen, naast een nieuw spelerstableau. De kleine gezelschappen zouden bij negatieve evaluatie helemaal verdwijnen en plaats maken voor nieuwe groepen.

Er zijn natuurlijk meerdere mogelijkheden om een termijn vast te stellen. Theo van Rompay suggereert⁴⁸ dat van de huidige categorieën enkel de A-groep te erkennen is als betekenisvolle en permanente structurele groep. Deze groep, die kan genieten van een degelijk produktiekader (voldoende financiële middelen) in grote stedelijke agglomeraties (aantrekkingskracht, publiek) wordt best beperkt tot drie gezelschappen (met name dus KNS, NTG en KVS). De rest moet volgens Van Rompay projectmatig werken, met een jaarlijkse, drie- of vijfjaarlijkse evaluatie (met een nieuw project of schrapping als gevolg). Het grote voordeel van méérjarige termijnen is dat de huidige jaarlijkse onzekerheid over de toelagen van het volgende jaar wordt weggenomen. Met het oog op een integratie van de groepen uit de experimentenpot in het decreet kan ook een regeling worden uitgewerkt waarbij middelen ter beschikking worden gesteld voor één enkel project (binnen af te spreken termijn) of voor een termijn van één jaar (waarin beginnende groepen de kans krijgen hun projecten uit te werken). Daarmee wordt een 'ingroeimogelijkheid' geschapen, want de beste van deze theatermakers krijgen na dat ene jaar financiële middelen voor bijvoorbeeld drie jaar. Een artistieke concurrentie kan maar ten goede komen aan het publiek. De RAT moet dan wel zorgvuldig deze produkties volgen om een gefundeerd oordeel te kunnen vellen.

3.3.4. En verder nog:

Verdere problemen of stof tot discussie zijn een mogelijke numerus clausus (om budgettaire redenen), de rol en subsidiëring van theaterinstellingen en culturele centra, en de werking van de RAT.

Men kan zich de vraag stellen of een van bovenaf opgelegde numerus clausus voor het aantal gezelschappen kan worden gehanteerd. Gezien de demografische (groot recruiteringsgebied) en sociologische (alle lagen van de bevolking in principe bereikbaar) aantrekkingskracht van grote steden kan dit nog enigszins worden bepaald voor de grote (repertoire) theaters.

Een verdergaande numerus clausus - behalve een artistieke - is niet te verdedigen. Elk project waarvan de makers de leefbaarheid (of de mogelijke leefbaarheid) kunnen aantonen, moet de kans krijgen uitgevoerd te worden. Moeilijke discussies over een (feitelijke of opgelegde)

numerus clausus, bijvoorbeeld in het kader van de besparingen, kunnen nu al in het vooruitzicht gesteld worden.

Rekeninghoudend met wat in 3.2. werd gezegd over de rol van de culturele centra binnen het theaterbestel kan ook een regeling worden uitgewerkt voor de subsidiëring van projecten 'onder auspiciën' van culturele of artistieke centra. Ofwel kunnen de centra een aanvraag indienen (zoals de gezelschappen) om een bepaald project te kunnen uitvoeren. In de praktijk zal dit een gezamenlijke aanvraag moeten zijn van centrum en theatermaker(s). Ofwel krijgen de centra die dat wensen of funderen de beschikking over een vast bedrag (buiten het decreet om?) dat enkel mag worden gebruikt om projecten op het vlak van de podiumkunsten op te zetten. Hier zal ook de discussie over het verschil (in subsidiëring) dat er is/moet zijn tussen de erkende culturele centra en de kleine, onafhankelijke ('alternatieve') centra, al werken centra uit beide categorieën samen binnen het Vlaams Theatercircuit, moeten gevoerd worden.

En dan is er ook de Raad van Advies voor de Toneelkunst (RAT). In hoofdstuk 1 is er op gewezen hoe het cultuurpact en de belangenverdediging remmend kunnen werken op de goede gang van zaken. De vraag is of (en indien mogelijk: hoe) deze hinderlijke aspecten van de RAT-werking kunnen worden vermeden. Een goedwerkende RAT zal bijvoorbeeld belangrijke knopen moeten doorhakken als bijvoorbeeld enkele gezelschappen tegen het eind van het seizoen 1985-1986 niet de hen aangeraden verbetering hebben doorgevoerd. Doordat de werking van de RAT steeds belangrijker lijkt te worden (zorgen voor een herziening van het decreet, verantwoord evalueren van de werking van de gezelschappen enz.) moet worden onderzocht in hoeverre het zetelen in de RAT kan worden gecombineerd met een voltijdse betrekking daarbuiten (niet altijd in de theatersector); moeten deze mensen voltijds worden gemandateerd naar de RAT toe⁴⁹, of moeten ze kunnen genieten van bepaalde faciliteiten, zo ja, welke?

De aangekondigde wijzigingen aan het theaterdecreet zouden trouwens de verantwoordelijkheden van (de leden van) de RAT wel eens kunnen verhogen, als een betere opvolging wordt voorzien.

4. Besluit.

In deze studie werd, na een situatieschets van hoe het theaterdecreet tot stand is gekomen en hoe het er op dit moment mee gaat, getracht enkele voor de hand liggende problemen van dichterbij te bekijken. Daarbij werden niet alle vragen opgelost, noch werden alle proble-

men die kunnen rijzen bij een wijziging aan het decreet aangeraakt. Die wijzigingen en de ermee gepaarde problemen moeten in hun geheel worden besproken en doorgevoerd, maar dan elders. Hier zijn enkel, op basis van wat een aantal theatertheoretici en -practici hebben geschreven of gezegd, enkele mogelijkheden onderzocht, en gedeeltelijk of in hun geheel goed of realiseerbaar bevonden: het inbouwen van een artistiek en beheersbeleid van de theaters door middel van het bepalen van termijnen, het pleiten voor subsidiëring van zogenaamde artistieke centra (instellingen of culturele centra die de mogelijkheid tot co-productie exploiteren).

Verdere onderzoekspunten, die hier niet expliciet zijn behandeld, zijn o.a.:

- * In hoeverre zal de huidige organisatievorm van een aantal theaters moeten worden aangepast vanaf het moment dat termijnen worden ingesteld. Is dit haalbaar op korte termijn, en, zo ja, hoe?;
- * Hoever gaat de wil van de subsidiërende overheid een wijziging aan het huidige theaterbestel, met als bedoeling tot een beter productie-apparaat te komen, te koppelen aan voldoende financiële middelen om bijvoorbeeld de grote gezelschappen een degelijk produktiekader te geven, of om nieuwe projecten iets royaler te steunen?;
- * Is een scheiding tussen beroepsacteurs (d.w.z. uit een erkende theateropleiding komende mensen) en "anderen" (amateurs die zonder enige erkende theateropleiding het beroepsleven binnen het theater willen aanvangen, mensen met een andere kunstopleiding...) verder wenselijk? Vooral bij de jonge theatermakers ziet men een zich afzetten tegen de bestaande theateropleidingen (Paul Peyskens, Mark Vankerkhove), en ziet men het groeiende multi-disciplinaire karakter van een aantal voorstellingen of werkwijzes (Jan Fabre, AKT, Guy Cassiers, René van Gijsegem).

Een aantal van deze problemen zullen zeker stof tot discussie zijn tijdens de komende maanden (jaren?). Een aantal gebeurtenissen en polemieken wijzen trouwens al op een harde strijd op zoek naar subsidies en artistieke erkenning: Malpertuis (Tielt) legt in het voorwoord van de brochure met de voorstelling van het seizoen 1984-1985 de nadruk op de relatie tussen het gunstige oordeel dat hen te beurt viel en een artistieke erkenning. En in Antwerpen waren negatieve dagblad-recensies en het negatieve oordeel van de RAT (voor de KNS) aanleiding tot verschillende interpellaties op de gemeenteraad.

De veldslag lijkt begonnen.

NOTEN.

- ³² Etcetera 3, p. 47
- ³³ Hugo de Greef (interview) in: Deze maand in Brussel, Zomer, 1984. p. 2-3.
- ³⁴ Paul de Bruyne, 'Vragen naar een toneelbeleid. Nogmaals en encore', in: Etcetera 3, juni 1983, p. 2-3.
- ³⁵ Idem.
- ³⁶ geciteerd in: Wie kan ons vermaken?, p. 38.
- ³⁷ Greet Pluymers, 'Het teater in Vlaanderen na het optrekken van de mist', in: Kultuurleven, oktober 1983, p. 881.
- ³⁸ Idem als 34.
- ³⁹ in: 'Margetheater, Kernpunt van beleid', in Margetheater in Nederland. Utrecht/Antwerpen, 1980, p. 16-22.
- ⁴⁰ Idem, p. 21.
- ⁴¹ Idem.
- ⁴² Jan van Hove, in : De Standaard, 30 juli 1984.
- ⁴³ Een, begin 1984, door Minister Brinkman geïnstalleerde werkgroep die het toneelbeleid onder de loupe moest nemen, om daarna een aantal voorstellen daaromtrent te formuleren.
- ⁴⁴ in: NRC Handelsblad, 25 februari 1984. De vermelde studie werd gemaakt door het bureau Knapper en Mc. Alley.
- ⁴⁵ Stoa adviseert en verricht -gevraagd en ongevraagd- onderzoek ten behoeve van culturele instellingen, groepen en accommodaties op financieel, organisatorisch, beleidsmatig en juridisch gebied, en is een niet-gesubsidieerde instelling. Tot het aandachtsterrein van de stichting behoren o.a. werkgelegenheid in de podiumkunsten, automatisering van kunstbedrijven, organisatie van het kunstbedrijf, kwaliteit beleidsbeslissingen overheid en incidenteel sponsoring ad-hoc initiatieven.
- ⁴⁶ Studiedag (17 maart 1984) georganiseerd door het Sociologisch Onderzoeksinstituut (SOI) aan de K.U. Leuven over de 'Culturele Centra in Vlaanderen'. Verslagboek.
- ⁴⁷ Frie Leysen in een interview met Joe de Troetsel in: De Standaard, 27 augustus 1984.
- ⁴⁸ Persconferentie Stuc, 23 mei 1984. Persmap.
- ⁴⁹ Idem.